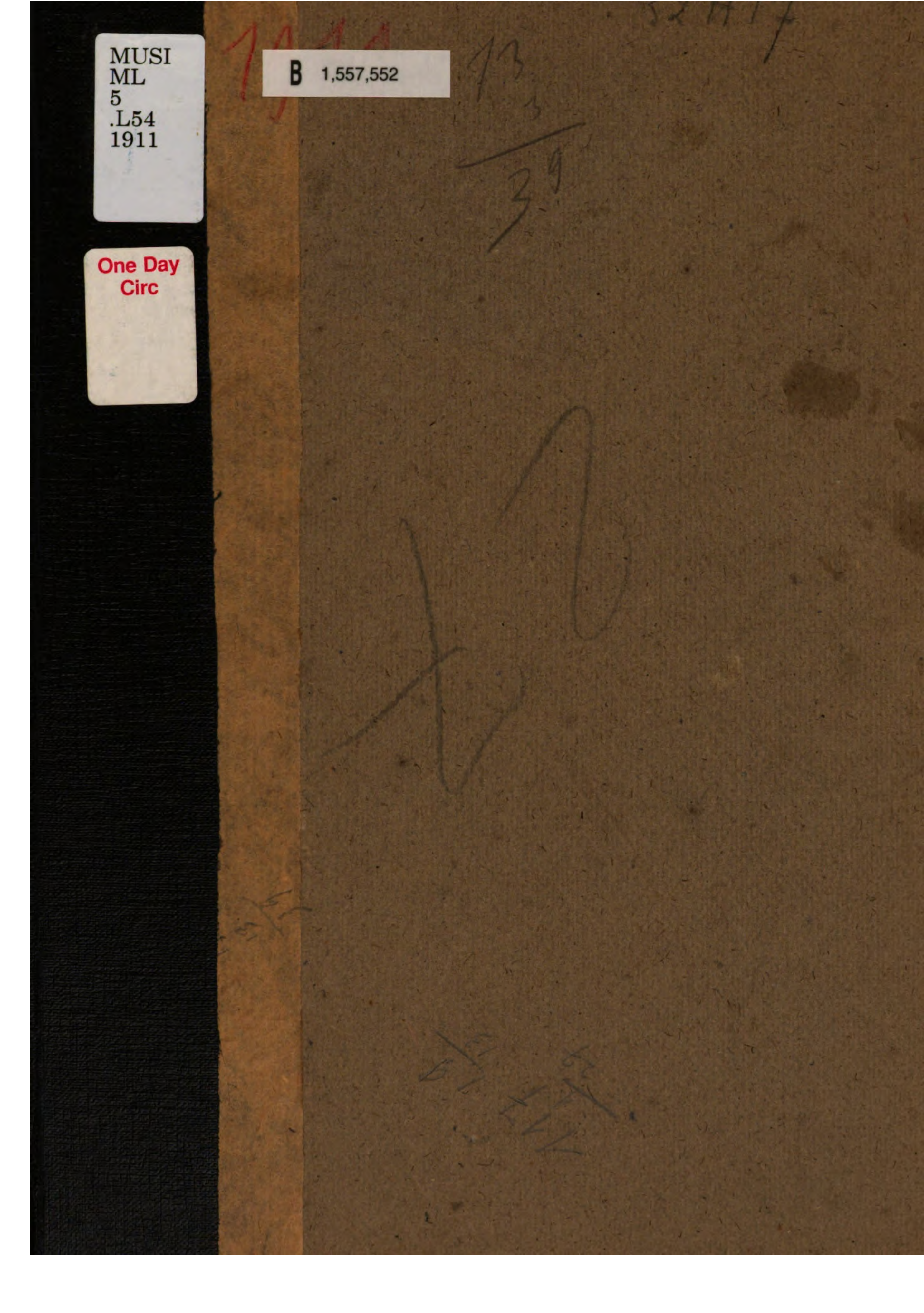
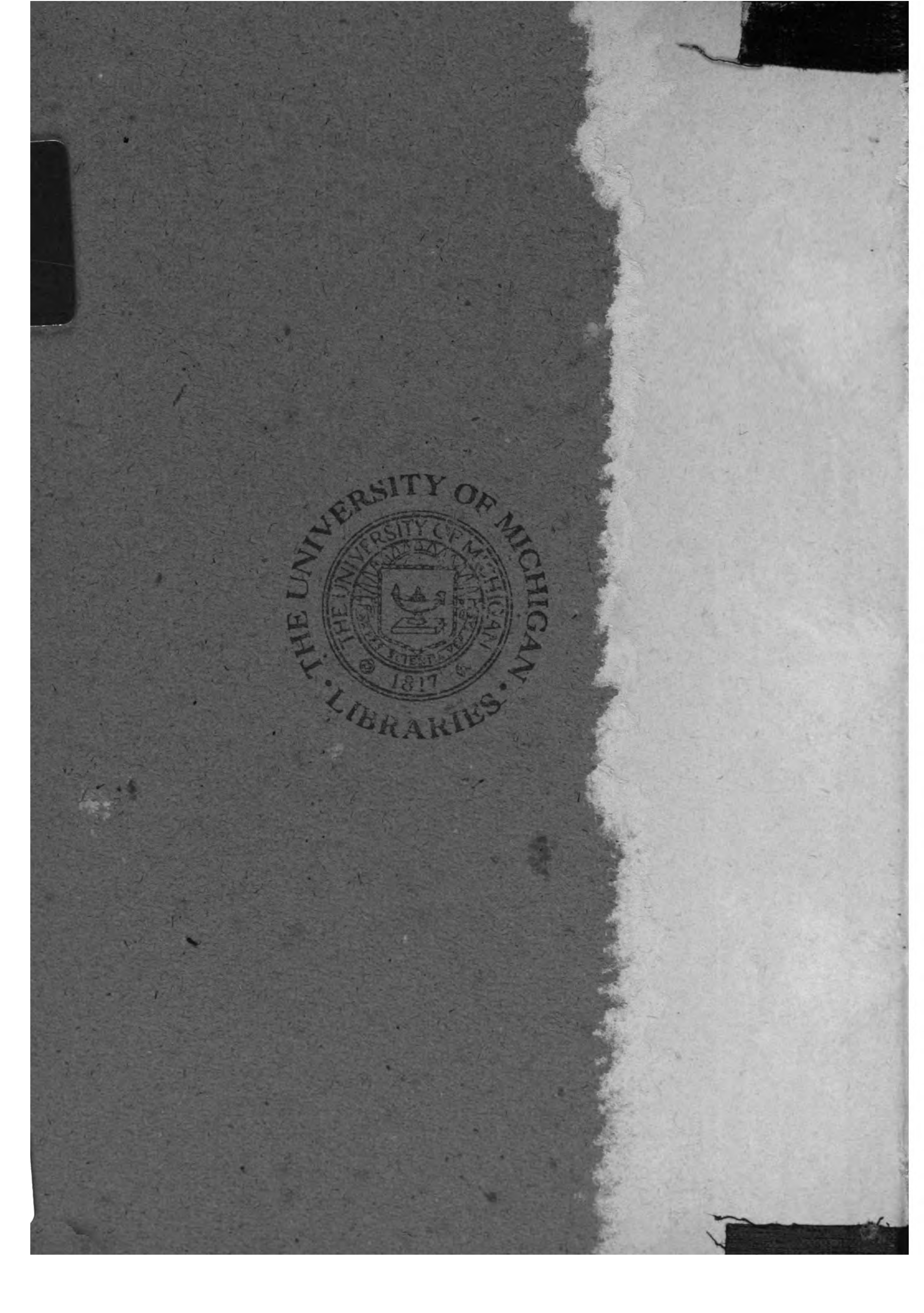
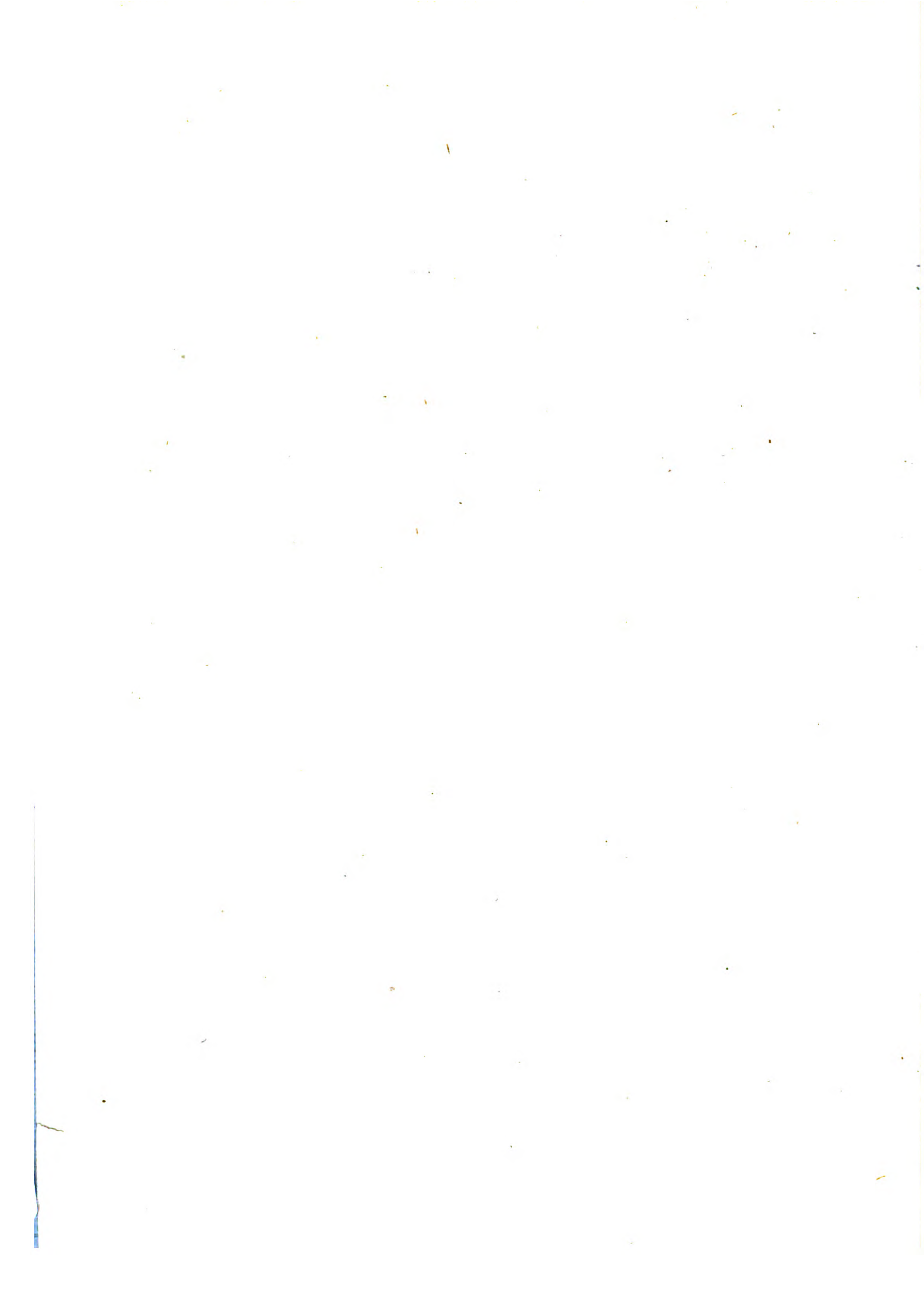
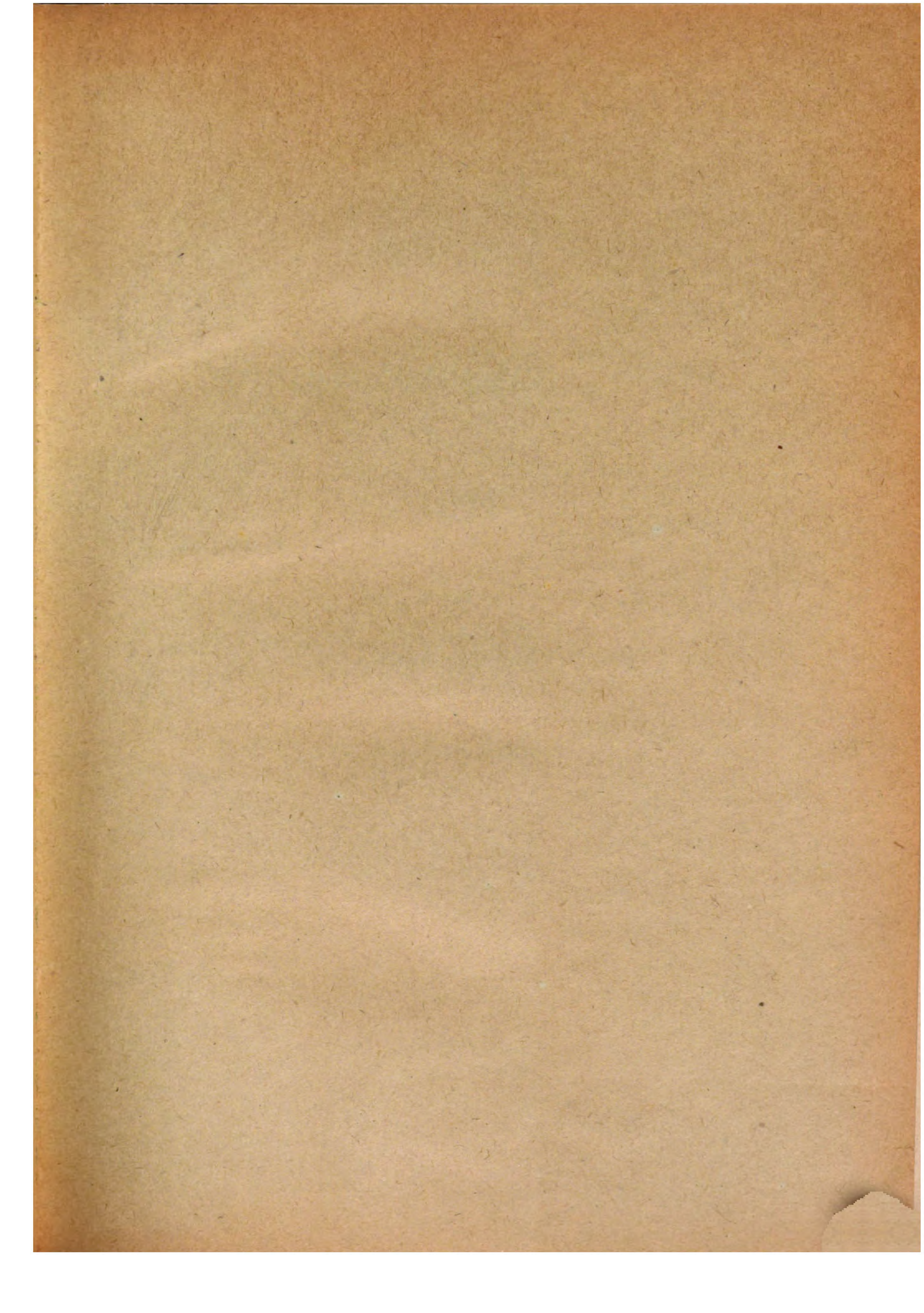

MUSI
ML
5
.L54
1911
One Day
Circ
B 1,557,552







Jahrbuch

der

Musikbibliothek Peters

für

1911

Herausgegeben

von

Rudolf Schwartz

Achtzehnter Jahrgang

LEIPZIG
Verlag von C. F. Peters
1912

INHALT.

Bibliotheksordnung.

1.

Die Bibliothek ist — mit Ausnahme der Sonn- und Feiertage — täglich von 9—12 und 3—6 Uhr unentgeltlich geöffnet.

Die Besichtigung der Bibliotheksräume, sowie der Bilder und Autographen ist von 11—12 Uhr gestattet.

Während des Monats August bleibt die Bibliothek geschlossen.

2.

Die Benutzung der Lesezimmer ist, soweit der Raum reicht, jedem (Damen wie Herren) gestattet.

3.

Die Bücher und Musikalien werden gegen Verlangzettel ausgegeben. Sie dürfen nur in den Lesezimmern benutzt werden und sind nach der Benutzung dem Bibliothekar zurückzugeben.

Jahresbericht.

Besuch und Benutzung der Musikbibliothek Peters haben im verflossenen Verwaltungsjahre Dimensionen angenommen, die seit dem achtzehnjährigen Bestehen des Institutes noch nicht erreicht worden sind. Der Besuch bezifferte sich auf 5494 Personen (bisherige Höchstzahl 5318), von denen 4818 (4571) insgesamt 12846 (12361) Werke (8159 theoretische und 4687 praktische) verlangten. Dazu kommt noch eine beträchtliche Anzahl von Entleihungen, die durch unsere Vermittlung aus auswärtigen Bibliotheken erwirkt wurden. Wir konstatieren mit besonderer Freude, daß unsere diesbezüglichen Gesuche in allen Fällen Erfolg hatten, ein Entgegenkommen, für das wir den geehrten Bibliotheksvorständen auch an dieser Stelle verbindlichst danken. Zu besonderem Dank sind wir der Direktion des British Museum in London verpflichtet, die ihr wiederholtes Interesse an unserem Institut durch gütige Überweisung ihres Catalogue of music (Accessions, Part XVIII) von neuem bekundete.

Ein Bild von der Mannigfaltigkeit der auf der Bibliothek getriebenen Studien gewährt die Liste der am meisten verlangten Werke. Sie zeigt das kräftige Fortschreiten der musikalischen Renaissancebewegung auf der ganzen Linie, aber auch auf seiten der praktischen Musiker eine arge Vernachlässigung der Klassiker und Romantiker. Die Namen Schubert, Schumann, Mendelssohn fehlen schon seit einer Reihe von Jahren auf dieser Liste gänzlich oder sind nur sehr spärlich vertreten. Von den klassischen Meisterwerken findet nur noch Beethovens Neunte gelegentliche Beachtung. Die Moderne dominiert entschieden. Man sieht: das Interesse der Jugend ist mehr auf die technische Seite der Kunst gerichtet, ganz im Sinne des modernen Impressionismus gilt die Farbe mehr als die klare Linienführung, eine Auffassung, die vom pädagogischen Standpunkte aus schwerlich gutzuheißen ist.

Der Bestand vermehrte sich um etwa 180 Bände, ohne Fortsetzungen usw. Die Akzessionen aus der Literatur des Jahres 1911 sind aus dem hinten beigegebenen Verzeichnis zu ersehen. Von den sonstigen Neuanschaffungen seien kurz genannt die Partituren: Richard Strauss, Der Rosenkavalier; M. Bruch, Gustav Adolf; S. von Hausegger, Sonnenaufgang; Max Reger, Op. 119. Die Weihe der Nacht; O. Taubmann, Eine deutsche Messe; ferner die Jugendsymphonien von Beethoven und R. Wagner; Karl Bleyle, Op. 10. Violinkonzert; M. Karłowicz, Op. 11. Rapsodja litewska; Max Reger, Op. 120. Eine Lustspiel-Ouvertüre; A. Scriàbine, Op. 54. Le poème de l'extase.

Eine wertvolle Bereicherung erfuhr die Bildersammlung durch den Ankauf eines Exemplars des Gruppenbildes „Richard Wagner und seine Freunde", das auf Wunsch des Meisters am 17. Mai 1865 beim Hofphotographen J. Albert in München aufgenommen wurde, nachdem die für den 15. Mai geplante Uraufführung des Tristan durch Erkrankung der Frau Schnorr-Carolsfeld hatte verschoben werden müssen. (Näheres über das „in seiner Art geschichtlich bedeutende Bild" s. Glasenapp, Das Leben Rich. Wagners, III., 3. Aufl., S. 83.) Das Bild stammt aus dem Besitz Arthur Smolians.

Geöffnet war die Bibliothek an 275 Tagen.

Theoretisch-literarische Werke.

Autor	Titel	Zahl der Entleihungen
Wagner, Richard . .	Mein Leben	85
Spitta, Philipp . . .	Johann Sebastian Bach	82
. . . .	Zeitung, Allgemeine musikalische (Breitkopf & H.)	64
. . . .	Monatshefte für Musik-Geschichte	60
Breithaupt, Rud. M.	Die natürliche Klaviertechnik	58
Jahn, Otto	W. A. Mozart. Bearbeitet und ergänzt von Hermann Deiters	53
. . . .	Sammelbände der Internationalen Musik-Gesellschaft	49
Thayer, Alex. W. . .	Ludwig van Beethoven's Leben	48
Wagner, Richard . .	Gesammelte Schriften und Dichtungen	41
Berlioz, Hector . . .	Literarische Werke. Gesamtausgabe	36
Berlioz, Hector . . .	Instrumentationslehre. (Richard Strauss)	35

Autor	Titel	Zahl der Entleihungen
Coussemaker, E. de	Histoire de l'harmonie au moyen âge	31
Breithaupt, Rud. M.	Die Grundlagen der Klaviertechnik	28
Eitner, Robert	Biographisch-bibliographisches Quellen-Lexikon	28
Nagel, Wilibald	Beethoven und seine Klaviersonaten	28
Ambros, A. W.	Geschichte der Musik	27
Riemann, H.	Handbuch der Musikgeschichte	27
Erk, Ludwig	Deutscher Liederhort .... fortgesetzt von Franz M. Böhme	26
Hacke, Heinrich	Lerne singen! Volkstümliche Sprech- und Singlehre	26
Kretzschmar, Herm.	Gesammelte Aufsätze über Musik und Anderes	26
. . . .	Zeitschrift der Internationalen Musik-Gesellschaft	26
Louis, Rud., und **Ludwig Thuille**	Harmonielehre	25
. . . .	Jahrbuch der Musikbibliothek Peters	24
Lenz, W. v.	Die großen Pianoforte-Virtuosen unserer Zeit	24
Ramann, L.	Franz Liszt. Als Künstler und Mensch	24
[Golther, Wolfgang]	Richard Wagner an Mathilde Wesendonk	23
Riemann, Hugo	Vergleichende theoretisch-praktische Klavier-Schule	23
Pembaur, Joseph d. J.	Von der Poesie des Klavierspiels	22
Below	Leitfaden der Pädagogik	21
. . . .	Publikationen der Internationalen Musikgesellschaft. Beihefte	21
Tomaschek, Wenzel	Selbstbiographie	21
Kapp, Julius	Franz Liszt	20
Schöne, Alfred	Briefe von Moritz Hauptmann an Franz Hauser	20
Kalbeck, Max	Johannes Brahms	19
Scharwenka, Xaver	Methodik des Klavierspiels	19
Schindler, A.	Beethoven-Biographie. (Kalischer)	19
Weingartner, Felix	Ueber das Dirigiren	19
Dlabacž, Gottfr. Joh.	Allgem. historisches Künstler-Lexikon für Böhmen	18
Fétis, J. F.	Histoire générale de la musique	18
Glasenapp, Carl Fr.	Das Leben Richard Wagners	18
Heinichen, Joh. David	Der General-Baß in der Composition	18
Joachim, Joseph, und **Andreas Moser**	Violinschule	18
Kapp, Julius	Richard Wagner	18
Riemann, H., und **C. Fuchs**	Praktische Anleitung zum Phrasieren	18
Schweitzer, Albert	Johann Sebastian Bach	18

Autor	Titel	Zahl der Entleihungen
Kullak, Franz . . .	Der Vortrag in der Musik am Ende des 19. Jahrhunderts	17
Pirro, André	Johann Sebastian Bach. (Bernhard Engelke) . .	17
. . . .	Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft	17
Ambros, Aug. W. . .	Zur Lehre vom Quinten-Verbote	16
Audley, A.	Louis van Beethoven, sa vie et ses œuvres . .	16
Chrysander, Friedr. .	G. F. Händel	16
Hofmann, Rich. . . .	Praktische Instrumentationslehre	16
Kalkbrenner, Fr. . .	Harmonielehre	16
Schilling, Gust. . . .	Encyclopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften	16
Taylor, David C. . .	Reform der Stimmbildung	16
Waldersee, P. Graf v.	Sammlung musikalischer Vorträge	16
Weber, Gottfried . .	Versuch einer geordneten Theorie der Tonsetzkunst	16
Avella, Giovanni d'-	Regole di musica	15
Heuberger, Rich. . .	Franz Schubert	15
Marpurg, Friedr. Wilh.	Historisch-kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik	15
Mueller, Jos.	Die musikalischen Schaetze der Koeniglichen Bibliothek zu Koenigsberg in Pr.	15
Schmidt, Leopold . .	Aus dem Musikleben der Gegenwart	15
Storck, Karl	Geschichte der Musik	15
Wasielewski, W. J. v.	Geschichte der Instrumentalmusik im XVI. Jahrhundert	15
. . . .	Almanach, Musikalischer, auf das Jahr 1782/1783	14
. . . .	Almanach, Musikalischer. (J. Fr. Reichardt) . .	14
Eschmann, J. Carl .	Wegweiser durch die Klavier-Litteratur	14
Jaques-Dalcroze, [E.]	Rhythmische Gymnastik	14
Kruse, Georg Rich. .	Lortzings Briefe	14
Cerreto, Scipione . .	Della prattica musica vocale, et strumentale . .	13
Erk, Ludwig	Deutscher Liederhort	13
Friedlaender, Max .	Das deutsche Lied im 18. Jahrhundert	13
Graeflinger, Franz .	Anton Bruckner	13
Hey, Julius	Richard Wagner als Vortragsmeister	13
Lobe, J. C.	Lehrbuch der musikalischen Komposition	13
Louis, Rudolf . . .	Anton Bruckner	13
Nohl, Ludwig . . .	Die Zauberflöte	13
. . . .	Musikalische Realzeitung für das Jahr 1788—1790	13
Riemann, H.	Große Kompositionslehre	13

Autor	Titel	Zahl der Entleihungen
Forkel, J. N.	Ueber Johann Sebastian Bach's Leben	12
Hanslick, Eduard . .	Die moderne Oper. Kritiken und Studien . . .	12
Hofmann, Rich. . . .	Die Musikinstrumente, ihre Beschreibung und Verwendung	12
Jadassohn, S.	Lehrbuch der Harmonie	12
Kade, Otto	Die Musikalien-Sammlung des großherzoglich Mecklenburg-Schweriner Fürstenhauses	12
Kullak, Adolph . . .	Ästhetik des Klavierspiels. (Niemann)	12
. . . .	Leipziger Allgemeine Musikalische Zeitung. (Chrysander)	12
Marpurg, Friedr. Wilh.	Kritische Briefe über die Tonkunst	12
Marx, Adolf Bernh. .	Ludwig van Beethoven. Leben und Schaffen . .	12
. . . .	Lorenz Mizlers Neu eröffnete Musikalische Bibliothek	12
Müller-Brunow . . .	Tonbildung oder Gesangunterricht?	12
Nietzsche, Fr. . . .	Wagner-Schriften. (Geburt der Tragödie. Der Fall Wagner usw.)	12
Thibaut, Ant. Friedr. Just.	Ueber Reinheit der Tonkunst	12
Abert, Herm.	Die Musikanschauung des Mittelalters	11
. . . .	Berliner Allgemeine Musikalische Zeitung. (Marx)	11
Chamberlain, H. S. .	Richard Wagner	11
Chouquet, Gustave .	Histoire de la musique dramatique en France .	11
Gafori, Franchino .	Practica musice	11
Höcker, Paul Oskar	Musikstudenten	11
Koch, Max	Richard Wagner	11
Rameau, Jean Phil. .	Traité de l'harmonie	11
Reichardt, Joh. Friedr.	Musikalisches Kunstmagazin	11
(Ress, Carl)	Schlimme Erfahrungen beim Gesangstudium . .	11
Richter, Ernst Friedr.	Lehrbuch der Harmonie	11
Riemann, H.	Elementar-Schulbuch der Harmonielehre	11
Riemann, H.	Geschichte der Musiktheorie	11
Stefan, Paul	Gustav Mahler. Eine Studie über Persönlichkeit und Werk	11
Widor, Ch. M. . . .	Die Technik des modernen Orchesters. (Riemann)	11
. . . .	Wöchentliche Nachrichten und Anmerkungen die Musik betreffend	11
Wohl, Janka	Franz Liszt. Erinnerungen	11
Zarlino, Gioseffo . .	Istitutioni harmoniche	11

Autor	Titel	Zahl der Entleihungen
Biedenfeld, Freih. v.	Die komische Oper der Italiener, der Franzosen und der Deutschen	10
Bitter, C. H.	Carl Philipp Emanuel und Wilhelm Friedemann Bach und deren Brüder	10
Böhme, Franz Magnus	Volksthümliche Lieder der Deutschen	10
Capellen, Georg . .	Fortschrittliche Harmonie- und Melodielehre . .	10
Forkel, Johann Nic. .	Musikalisch-kritische Bibliothek	10
Fürstenau, Moritz .	Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe zu Dresden	10
Hanslick, Eduard . .	Aus neuer und neuester Zeit. (Der modernen Oper IX. Teil)	10
Hausegger, Friedr. v.	Gedanken eines Schauenden	10
Kalischer, Alfr. Chr.	Beethovens sämtliche Briefe	10
Köstlin, H. A. . . .	Geschichte der Musik im Umriß (Nagel)	10
Kretzschmar, Herm.	Sachsen in der Musikgeschichte	10
Kruse, Richard . . .	Albert Lortzing	10
Niemann, Walter . .	Das Klavierbuch	10
Reinecke, W.	Die natürliche Entwicklung der Singstimme . .	10
Schletterer, H. M. .	Katalog der Stadt-Bibliothek .... zu Augsburg .	10
Stiehl, Carl	Katalog der Stadtbibliothek zu Lübeck	10
. . . .	Verzeichnis des Musikalien-Verlages von Breitkopf & Härtel in Leipzig	10
(Walther)	Die Musikalien der großherzoglichen Hofbibliothek	10
	in Darmstadt	10
Weingartner, Felix .	Die Symphonie nach Beethoven	10
Wolfrum, Phil. . . .	Johann Sebastian Bach	10

Praktische Werke.

Komponist	Titel	Zahl der Entleihungen
. . . .	Denkmäler deutscher Tonkunst. I. Folge . . .	95
Strauss, Rich. . . .	Der Rosenkavalier, Klavier-Auszug	54
Wagner, Rich. . . .	Rheingold, Partitur	53
Wagner, Rich. . . .	Die Walküre, Partitur	35
Wagner, Rich. . . .	Götterdämmerung, Partitur	34
Wagner, Rich. . . .	Siegfried, Partitur	31

Komponist	Titel	Zahl der Entleihungen
Wagner, Rich. . . .	Tristan und Isolde, Partitur	31
Wagner, Rich. . . .	Die Meistersinger von Nürnberg, Partitur . . .	30
. . . .	Denkmäler der Tonkunst in Bayern	27
Strauss, Rich. . . .	Der Rosenkavalier, Partitur . . . . [Die Partitur wurde erst im September erworben.]	27
Wagner, Rich. . . .	Lohengrin, Partitur	26
Wagner, Rich. . . .	Tannhäuser, Partitur	26
Strauss, Rich. . . .	Salome, Partitur	24
Bach, Joh. Seb. . . .	Passions-Musik nach dem Evangelisten Johannes	23
Strauss, Rich. . . .	Elektra, Partitur	23
. . . .	Denkmäler der Tonkunst in Österreich	20
Wagner, Rich. . . .	Rheingold, Klavier-Auszug	20
Torchi, Luigi	L'arte musicale in Italia	19
Wagner, Rich. . . .	Der fliegende Holländer, Partitur	19
Humperdinck, E. . .	Königskinder, Klavier-Auszug	18
Puccini, Giacomo . .	Madame Butterfly, Klavier-Auszug	17
Bizet, Georges . . .	Carmen, Partitur	16
Humperdinck, E. . .	Königskinder, Partitur	16
Strauss, Rich. . . .	Elektra, Klavier-Auszug	16
Wagner, Rich. . . .	Die Meistersinger von Nürnberg, Klavier-Auszug	16
Mahler, Gustav . .	Achte Symphonie	14
Wagner, Rich. . . .	Siegfried, Klavier-Auszug	14
Beethoven, L. v. . .	Fidelio, Partitur	13
Korngold, E. W. . .	Der Schneemann, Klavier-Auszug	13
Mozart, W. A. . . .	Die Hochzeit des Figaro, Partitur	13
Wagner, Rich. . . .	Der fliegende Holländer, Klavier-Auszug	13
Wagner, Rich. . . .	Lohengrin, Klavier-Auszug	13
Brahms, Joh.	Deutsche Volkslieder mit Clavier-Begleitung . .	12
Debussy, Claude . .	Pelléas et Mélisande, Partitur	12
Erk, Ludwig und **Wilhelm Irmer** . . .	Die deutschen Volkslieder mit ihren Singweisen	12
Gouvy, Théodor . .	Op. 71. Ottetto	12
Meyerbeer, G. . . .	Il Crociato in Egitto, Klavier-Auszug	12
d'Albert, Eugen . . .	Tiefland, Partitur	11
Bach, Joh. Seb. . . .	Orgelwerke Band III, Gesamt-Ausgabe	11
Beethoven, Ludw. v.	Sonaten für Pianoforte. (Peters)	11
Bruckner, Ant. . . .	Große Messe (No. 3 in F moll), Partitur	11
Bruckner, Ant. . . .	Vierte Symphonie (Es-dur), Partitur	11
Haydn, Jos.	Symphonien, Gesamt-Ausgabe	11

Komponist	Titel	Zahl der Entleihungen
Liszt, Franz	Eine Faust-Symphonie in drei Charakterbildern (nach Goethe), Partitur	11
Mahler, Gustav	Kinder-Totenlieder für eine Singstimme mit Orchester	11
Pfitzner, Hans	Der arme Heinrich, Partitur	11
Tschaikowsky, P.	Ouverture à la Tragédie de Shakespeare Roméo et Juliette	11
Tschaikowsky, P.	Op. 74. Symphonie pathétique No. 6, Partitur	11
Wolf, Hugo	Morgenhymnus, Partitur	11
Bach, Joh. Seb.	Motetten. Choräle und Lieder, Gesamt-Ausgabe	10
Beethoven, Ludw. v.	Op. 125. Symphonie No. 9, Partitur	10
Debussy, Claude	Prélude à l'après-midi d'un faune, Partitur	10
Gounod, Ch.	Faust, Partitur	10
Haydn, Jos.	Berühmte Quartette für Streich-Instrumente	10
Puccini, Giacomo	Die Bohème, Klavier-Auszug	10
Wagner, Rich.	Tannhäuser, Klavier-Auszug	10
Wagner, Rich.	Die Walküre, Klavier-Auszug	10
Walther, Joh. Jac.	Hortulus Chelicus, Mayntz 1694	10

Leipzig, im März 1912.

C. F. Peters. Prof. Dr. Rudolf Schwartz.
Bibliothekar.

Zum Unterschied der älteren und neueren deutschen Volksweisen.

Von

Heinrich Rietsch.

Die aus dem 15. und 16. Jahrhundert überlieferten deutschen Volkslieder, obwohl auch unter sich nicht völlig gleichgeartet (einige weisen deutlich auf noch älteren Ursprung hin), heben sich deutlich und scharf von denen des 18. Jahrhunderts ab. Eine vermittelnde Stellung nehmen die Gesänge ein, die etwa von 1560 an und durch das 17. Jahrhundert hindurch erschienen, in weit geringerer Zahl allerdings, aber doch nicht so vereinzelt, wie man früher anzunehmen geneigt war.

Diese Teilung entspricht im großen und ganzen der allgemeinen musikgeschichtlichen Entwicklung ebenso wie dem Umschwung der gesamten Bildungsverhältnisse in Deutschland, ausgehend vom Humanismus und der Reformation, von der Renaissance mit ihrem eigentümlichen Nebenprodukt der italienischen Oper, von der Buchdruckerkunst, deren Ausbreitung auf die mündliche Überlieferung durch Förderung des stillen Lesens störend einwirkte, und ausmündend in die Verheerungen des dreißigjährigen Krieges. Die Mehrzahl dieser Erscheinungen war für die Blüte des Volksgesangs ungünstig, auf alle Fälle aber drängten sie seine Pflege in die unteren Schichten zurück, nachdem im 15. und in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts noch einmal die gemeinsame Freude aller Stände am Volkslied erblüht war. Diese von Ditfurth und später Liliencron hervorgehobene Tatsache zwingt aber noch nicht zu der Folgerung, daß dadurch ein Wesensunterschied zwischen dem älteren und neueren Volkslied veranlaßt sei. Denn damals ebenso wie heute mußten die breiten Massen der Bevölkerung ausschlaggebend sein für die Aufnahme und Verarbeitung eines Liedes zum Volkslied. Der Gebildete kann sich dem Standpunkt der unteren Volksschichten anbequemen, aber nicht umgekehrt. Hat das Volkslied trotzdem Wandlungen durchgemacht, so muß dieser Unterschied, soweit er sich nicht lediglich auf die technischen Fortschritte beschränkt, irgendwie eine Wandlung der Volksseele selbst zum Ausdruck bringen.

Freilich können wir auch in dieser Beziehung nur vom Äußern auf das Innere schließen. Hier soll der Versuch gemacht werden, den Verschiedenheiten und ihren Ursachen nachzugehen, soweit es im Rahmen einer solchen Studie möglich ist.

Was zunächst die rein technische Seite betrifft, so drückt sich gewiß der Umschwung vom mensuralen nichttaktischen Gesang zur modernen taktischen Gliederung im Volkslied ebenso aus, wie der Übergang von den alten Oktavgattungen zu den neueren zwei Tongeschlechtern.

Dies setzt voraus, daß wir richtigerweise in der Zeiteinteilung der Mensuralnotierung nicht unseren Takt erblicken.[1]) Zahlreiche Fälle wie dieser





sprechen eine unzweideutige Sprache. Daß bei Tanzliedern der Wirkung nach eine stramme, unserer Taktierung entsprechende Rhythmik eintritt, versteht sich von selbst.

Andrerseits darf man für einstimmige Weisen die Mensurierung, wenn sie unzweideutig vorliegt, nicht zurückweisen. Es werden dadurch ja nur, wie ich schon seinerzeit hervorgehoben habe, die einzelnen Töne ohne Einführung eines Taktzwanges, innerhalb des Hebungssystems noch rein musikalisch-rhythmisch, d. h. der Zeitdauer nach, näher bestimmt.[2])

Bezüglich der Herrschaft der mittelalterlichen Tonarten im Volkslied jener Zeit gibt es auch eine der oben ausgesprochenen entgegengesetzte Ansicht, daß nämlich der Volksgesang im Abendlande, besonders bei den nordischen Völkern, stets die modernen Tongeschlechter angewendet habe, so daß hauptsächlich seinem Einfluß das Eindringen des Dur (und Moll?) in die Kunstmusik zuzuschreiben sei. Dieser Ansicht widerspricht eine ganze Reihe alter Volksweisen, die in verschiedenen Oktavgattungen stehen, und selbst die dem 6. (11. oder 12.) Ton angehörigen (sog. jonischen) Melodien haben selten den Durcharakter in unserem Sinne, indem die Tonfolge Gänge vermeidet, die erst aus unserer harmonischen Auffassung heraus Sinn bekommen. Alte Tonarten sind aber gewiß ein Grund, das betreffende Lied mindestens bis ins

[1]) Mit erfreulicher Deutlichkeit hat dies G. Adler neuerlich in dem eben erschienenen Buche „Der Stil in der Musik" (S. 71 ff., 90 ff.) ausgesprochen.

[2]) Mayer-Rietsch, die Mondsee-Wiener Liederhandschrift, Berlin 1896, S. 168 ff. und 177.

17. Jahrhundert zurückzudatieren, doch muß eine solche zweifellos festgestellt sein.[1])

Die scheinbaren Akkordbrechungen im alten Liede gehen natürlich nicht wirklich von akkordlichem Denken aus, sondern sind Nachahmungen der Naturtöne der Blasinstrumente, sei es, daß solche Lieder auch zum Blasen eingerichtet sind (wie das „Kuhhorn“ der Mondseer-Hs.), oder daß eine Symbolik vorliegt, wie in dem Tagelied „Wach auf“ (Böhme, Altd. Lb. S. 196), wo der Hornruf des Wächters nachgeahmt wird.

So herrscht denn nach diesen beiden Richtungen ein Unterschied zwischen alt und neu, der nur (für das Rhythmische) bei Tanzliedern und (für das Harmonische) bei manchen jonischen Weisen einigermaßen verwischt wird.

Sollte nun darin allein die ganze Verschiedenheit beschlossen sein? Für die Kunstmusik kommen eine Reihe weiterer Entwicklungserscheinungen in Betracht, die die neue Zeit mannigfach bereichern: die Ausbildung der Chromatik, eine neue Gestaltung der Mehrstimmigkeit und das Hervortreten großer Spiel- und Gesangsformen. Das Volkslied bleibt aber gerade in diesen drei Belangen unberührt, denn es verschmäht nach wie vor die schwerer sangbare Chromatik, bleibt seiner Natur nach auf Einstimmigkeit angewiesen und kennt ebenso selbstverständlich keine großen Formen. Um jene Frage für das Volkslied zu beantworten, muß auf Einzelheiten in den alten und neuen Liedern näher eingegangen werden.

Die Schlußbildung im musikalischen Satz ist im allgemeinen ein besonderes Kennzeichen des Zeitgeschmacks. Nichts ist denn auch so grundverschieden, als die Kadenzen der mittelalterlichen und die der neueren Kunstmusik. Die einstimmige Schlußform von der zweiten Stufe abwärts in die Tonika (entsprechend dem natürlichen Abfallen der Stimme) bleibt bei der Verwendung der Melodien als Tenor im mehrstimmigen Satz bestehen. Mit ihrer Verlegung in die Oberstimme aber nehmen sie deren gewohnte Schlußform mit dem Leitton an[2]), zunächst in Vorhaltweise, was wir als Diskantschluß bezeichnen wollen, dann in mannigfaltigen freien Formen, wobei als Hauptgegenstimme der Fundamentalschritt des Basses V I auftritt. Sehen wir daraufhin die Volkslieder durch, so ergibt sich die einigermaßen über-

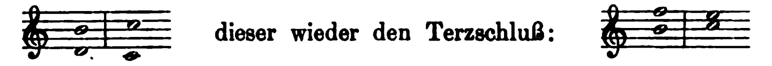
[1]) In Hohenemsers verdienstlicher Arbeit „Über die Volksmusik in den deutschen Alpenländern“ (S.-B. der I.M.G. XI) ist S. 369 eine Melodie nach Hartmann, Weihnachtslieder abgedruckt, und als transponiert äolisch bezeichnet. Hier scheint mir aber nur eine versehentliche Auslassung des ♮ vor dem b des 5. Taktes vorzuliegen; dieser und der folgende Takt bilden Akkordbrechungen in der Dominanttonart C-dur mit folgendem Halbschluß in dieser Tonart

Andernfalls wäre doch schon der Querstand d'' b' g', e'' c'' g' auffallend.

[2]) Deshalb schon frühzeitig in den Lautenbüchern.

raschende Tatsache, daß die alte einstimmige Hauptkadenzform, etwa kurz als Tenorschluß zu bezeichnen, auch im neueren Volksgesange eine häufige Verwendung findet, während der Leittonschritt auch hier auffallend zurücktritt. So haben ihn z. B. in Wolframs Nassauer Sammlung nur 72 von 452 Melodien, d. i. nicht ganz 16 vom Hundert, Ditfurth in seinen fränkischen Volksliedern (2. Band) 52 von beiläufig 400 Melodien, d. i. nur 13 Prozent; sie sind zweistimmig gesetzt, aber die zweite Stimme hat nur einmal einen Leittonschluß; selbst dort, wo man ihn erwarten sollte, steht die Vorausnahme der Terz (156). Jungbauer (Volksdichtung aus dem Böhmerwald) bringt 55 Melodien, davon 19 mit Leittonschluß, von den österreichischen Volksliedern (Tschischka u. Schottky) sind allerdings 38 von 61 mit Leittonschritt abgeschlossen, dies hängt aber schon mit einer Ausnahmserscheinung zusammen, die bald zu erwähnen sein wird. Es möge noch Friedlaender mit seinen 100 Volksliedern (Edition Peters) herangezogen sein, von welchen nur 20 den Leittonschluß haben.

Die übrigen Schlüsse im neueren Lied zersplittern sich in mannigfache Arten. Am meisten treten jedoch hervor (in der Reihenfolge ihrer Häufigkeit): 1. Der Terzschluß, Hauptform (V) IV/III, Nebenformen (IV) V/III und (III) II/III. Der Terzschluß von oben mit seinem Leittonschritt Dominantsept zur Terz eignet allein dem neueren Lied, und zwar vorzugsweise dem Volks- und volkstümlichen Gesang. Er stammt gewissermaßen in zweiter Linie vom Tenorschluß ab; dieser zeugte den Diskantschluß:



Das alte Lied kennt ihn daher erst in der dritten Stimme mehrstimmiger Bearbeitungen, keinesfalls in der einstimmigen Fassung. Denn in der finalis haben wir uns, modern gesprochen, immer die Vereinigung von Melodie- und Baßschlußton vorzustellen. Scheinbare Terzschlüsse sind daher als phrygische Schlüsse zu lesen. Böhme schreibt wohl über einige Weisen (Altd. Lb.) „Jonisch mit Terzschluß“. Da er aber diese Bezeichnung einmal (S. 304) dem „Phrygisch“ gleichsetzt, scheint er damit nicht den neuzeitlichen Terzschluß im Auge zu haben. 2. Der Tenorschluß, der, wie gesagt, verhältnismäßig häufig auftritt und so die alte einstimmige Überlieferung fortsetzt, endlich 3. der Schluß mit einem Fundamentalschritt (Oberquint oder Unterquart als Dominant, Unterquint als Unterdominant zur Tonika). Man trifft ihn vereinzelt auch im alten Volkslied an (Böhme, Altd. Lb. Nr. 95, 251, 319, 330, 451, 506).

Von Böhmes ungefähr 550 alten Melodien haben 92, d. i. $16\,^1/_2\,\%$ den Diskantschluß. (Daran sind hauptsächlich die Lieder aus den Quellen des 17. Jahrhunderts, ferner aus den Tabulaturbüchern und den Souterliedekens beteiligt; einige offenbar neuere Weisen habe ich überhaupt ausgeschieden).

Das Verhältnis ist also nahezu dasselbe wie bei dem neueren Volkslied. Nur in einem örtlich begrenzten Zweig des neueren Volksliedes herrscht der Leittonschluß fast unbedingt; es ist das älplerische Lied, das daher mit vollem Recht zum Gegenstand einer abgesonderten Studie gemacht werden konnte.[1]) So haben z. B. von den 229 Weisen der Neckheim-Pommerschen Sammlung von Kärnthnerliedern nur 22 einen anderen als Leittonschluß. (Alle stehen zudem im Dreivierteltakt.) Überhaupt stellen die österreichischen Alpen die Hauptmasse dieser Lieder bei, und daraus erklärt sich die oben angegebene hohe Ziffer der Leittonschlüsse in der Tschischkaschen Sammlung, da von den 38 so kadenzierenden Liedern 30 ihrer ganzen Anlage nach[2]) dieser Gattung der Gebirgslieder angehören, natürlich auch alle im Dreivierteltakt stehen.

Überblicken wir kurz die Kadenzeigentümlichkeiten im alten und neuen Volkslied (das älplerische ausgenommen), so ergibt sich ein Hauptunterschied darin, daß das neue Lied eine große Zahl von Terzschlüssen kennt, die von der beim alten Lied vorherrschenden Zahl der Tenorschlüsse in Abzug kommen. Dieser Terzschluß, an sich erst durch das neuere akkordliche Denken ermöglicht, läßt also schon durch seine verschwiegene simultanharmonische Grundlage vom Standpunkt einstimmiger Technik einen Mangel erkennen; aber selbst vom harmonischen Gesichtspunkt aus ist die Schlußbildung nicht kräftig, schon die Harmonielehre spricht hier von einem unvollkommenen Ganzschluß. Nun gar, wenn die Form IV/III eintritt, erhöht der Schritt von der Quart als Dominantsept[3]) zur Terz den Eindruck des Weichlichen, Unentschiedenen, dem durch einen gewissen Zug des Treuherzigen, den man zuweilen heraushören mag, nicht die Wage gehalten wird. In der Vorliebe für solche Schlüsse finden wir schon eine Erscheinung, die durch die gewandelte Technik allein nicht erklärt werden kann, auch in der Kunstmusik bei weitem nicht eine so starke Anwendung findet. Gegenüber der neueren Kunstmusik befindet sich der neuere Volksgesang in einem großen Nachteil: die Feinfühligkeit für die einstimmige Melodik hat sich in diesem zweiten Entwicklungsabschnitt verloren; da aber das Volkslied nach wie vor einstimmig verständlich sein muß, so stehen ihm die Ersatzvorteile simultanharmonischer Feinheiten nicht zu Gebote. Ähnlich verhält es sich auch mit dem Rhythmus. Die rhythmische Entwicklung des Liedes könnte auf den ersten Blick unabhängig von der Frage der Ein- oder Mehrstimmigkeit scheinen. Dies ist jedoch nicht der Fall. Die akkordliche Denkweise bevorzugt den einfacheren

---

[1]) In Hohenemsers oben zitierter Abhandlung.

[2]) Die hier nicht näher zergliedert werden mag. Die gebrochene Linie mit abwechselnden zerlegten tonischen und Dominantseptakkorden tritt besonders hervor (Jodlerform).

[3]) So gibt J. Pommer als Hausregel für die Harmonisierung alter Volksliedmelodien die Vermeidung dieser Dominantsept an, die ja für die Zeit vor Monteverdi selbstverständlich ist.

fauxbourdonmäßigen Rhythmus. Das neuere Volkslied hat denn auch glattere Rhythmen als das alte, es ist aber gegenüber der Kunstmusik insofern selbständig, als es nicht zu selten Taktwechsel innerhalb ihrer verhältnismäßig kurzen Strophenmelodie zeigt. Der kräftige Reiz des Eugeniusliedes rührt hauptsächlich von dieser rhythmischen Eigenart her.

Im Großrhythmus, dem Bau der Strophe, ist folgendes zu bemerken. Innerhalb der Zeilen herrscht Zwei- oder Dreitaktigkeit. Ist die Zweitaktigkeit zur Potenz erhoben, so entsteht die quadratische Form, zuweilen auch im alten Lied, z. B. „Es wolt gut reiger fischen" (Altd. Lb. S. 327). Die Verse von 3, 3, 4, 3 Hebungen sind in der Melodie auf 4×4 Zählzeiten (hier könnte man wegen des Tanzcharakters auch ‚Takte' sagen) ausgeglichen. Der einzige Reim (Zeilen b, d) ist durch ein gleichlautendes Melisma, aber auf verschiedenen Tonstufen, markiert. Das Gegenstück zu dieser Gleichstreckung durch die Melodie ist die Verschiebung des im Versmetrum gebotenen Gleichmaßes durch melodische Führung. Als Beispiel diene der oben angeführte Stollen des „Entlaubet". Die Hebungszahl der beiden Wortzeilen ist gleich, die musikalischen Zeitabschnitte ergeben 2 + 3. Diese den Reiz der Melodie erhöhende Unregelmäßigkeit wird durch die Tongruppe über der drittletzten Silbe hervorgebracht. Die mehrstimmige Bearbeitung zeigt uns, daß die Gruppe in Zeitwerte aufgelöst wird, die den Werten der übrigen syllabischen Melodieteile gleichgeordnet sind. Da wir hier doch eine aus den früheren Jahrhunderten herüberreichende Überlieferung annehmen dürfen, so wäre wohl damit ein Anhaltspunkt gegeben, wie größere Melismen in einstimmigen Gesängen in ihrer Zeitdauer zu behandeln sind, daß sie sich nämlich im Rhythmus und in den Werten der Hauptmelodie ausbreiten dürfen.[1])

Gehen wir von der Zeilenteilung zur Strophenteilung über, so bemerken wir beim alten Lied durchschnittlich längere, d. h. zeilenreichere Strophen, als beim neuen. Der Typus a b c d (vierzeilige Strophe mit je einer neuen Musikzeile) ist beiderseits nicht selten anzutreffen. Mit der größeren Zahl der Verszeilen geht beim alten Lied ein größerer Melodienreichtum Hand in Hand. Für die Wiederholung einzelner Melodiezeilen ist allerdings hierbei auch größerer Spielraum geboten als beim neuen Lied. Vor allem werden offenbar in Anlehnung an den Minnegesang häufig die ersten zwei Melodiezeilen wiederholt (für den zweiten Stollen). In der Art, wie, von diesem Fall abgesehen, einzelne Melodiezeilen im Laufe der Strophe wiederkehren, herrscht große Mannigfaltigkeit, vielleicht auch noch mehr im alten, als im neuen Lied. In der Tonverteilung auf die Silben geht das neue Lied selten über zwei Töne hinaus; diese einfache Brechung gebraucht es aber unverhältnismäßig öfter als das alte Lied, sie ist, wie wir noch sehen werden, geradezu Manier geworden, insbesondere auch im älplerischen Gesang. Dagegen ist im alten Lied neben

[1]) Vgl. meine Ausführungen im Anz. f. d. Altertum XLVII 66f.

dem rein syllabischen Gesang besonders an Stellen, die für den Ausdruck wichtig sind, häufig eine melismatische Verzierung zu bemerken. Man könnte fragen, ob es dem Volksgesang entspricht, solche Schnörkel anzubringen, oder ob etwa hierin Zutaten der bearbeitenden Kunstmusiker zu erblicken sind. Bei der Beantwortung dieser Frage dürfen wir uns nicht von unserer Auffassung des Volkstümlichen leiten lassen. Die ungemein sangesfrohe Zeit der alten Liedblüte war auch eine sanggeübte Zeit; wenn nur ein Schimmer der damaligen Sicherheit der Chorsänger in das Volk eingedrungen war, konnten ihm diese eingestreuten Verzierungen in bezug auf das Treffen der Töne bei nicht zu schnellem Vortrag keine Schwierigkeiten bereiten. Dabei wird ja wohl zu unterscheiden sein. Wenn im Abgesang des schon wiederholt zitierten „Entlaubet" die eine Lesart



die andere dagegen

lautet, so sehen wir im zweiten Fall für eine Silbe eine Dreitongruppe erübrigen, die dem typischen Diskantvorhalt mit Vorausnahme der Auflösung ihre Entstehung verdankt, also ein Produkt der Mehrstimmigkeit, das im Volksmunde zu singen wohl keine Veranlassung vorlag. Ähnlich müssen wir uns den von Isaac naturgemäß gegebenen Diskantschluß seines Abschiedsliedes im Volksmunde abgeändert denken; nicht in der verflachten Form der geistlichen Gesangbücher, aber doch mit der von ihnen gebotenen Tenorschlußfassung, etwa



Eine wichtige und gewiß zunächst volksmäßige Einrichtung ist der Kehrreim. Das alte Lied kennt vor allem die kirchlichen Refrains auf Kyrieleis (Leisen), Alleluja, Amen, die einen breiten Platz einnehmen. Die Form des Binnenrefrains findet sich hie und da, besonders im neueren Lied, er gibt als melodisches Einschiebsel der Anlage des Ganzen größere Mannigfaltigkeit und bietet einen eigentümlichen Stimmungsreiz, wie das „bei der Nacht" in dem Lied „Glück auf".[1])

Eine besondere, beim neueren Lied häufiger anzutreffende Form ist der Kehrreim auf sinnlose Silben. Er tritt als End- und als Binnenrefrain auf, beim Alpenlied breitet er sich öfter zu einer selbständigen Jodlerweise aus. Diese Art des Kehrreims entspringt der reinen Freude an Klang und Rhythmus,

[1]) Erk-Böhme, Liederhort III 357. Sahr (Das Deutsche Volkslied II 100) gibt dem Lied einen Auftakt, offenbar wegen der Betonung des Artikels im dritten Takt. Doch widerspricht dies der Überlieferung (s. auch Wolfram 303, Friedlaender 16) und der Schaden wird durch die Bindung und Dehnung der 2. und 6. Silbe eher vergrößert.

gibt dem Lied meist einen humoristischen Einschlag und einen starken Ausdruck von Lebensfreude. Einigermaßen lassen sich damit die romanisch-zarteren Fa-la-Liedchen vergleichen, zu deren deutschen Nachahmungen merkwürdigerweise eine Melodie auf die weltliche Umdichtung des Innsbruckliedes „Schöns Lieb, ich muß dich lassen" (1601) gehört.[1]) Das Zahlenverhältnis der Refrainlieder zu den übrigen ist im alten und neuen Lied nicht wesentlich verschieden.

Das alte Volkslied ist, wie schon angedeutet wurde, zeilenreicher und innerhalb derselben abwechslungsreicher als das neue. Das, was in der modernen Kunstmusik allenfalls einen Vorzug bildet, die Entwicklung aus einem Motiv zu größeren Formen, ist bei dem kleinen Volkslied kein Vorteil, um so mehr als dem Volksgesang natürlich nur beschränkte Umbildungsmittel zu Gebote stehen. Das gewöhnlichste Mittel für die Weiterspinnung des melodischen Fadens ist die einer Phrase unmittelbar folgende Wiederholung auf anderer Tonstufe, was man bei mehrmaliger Anwendung auch als Sequenz bezeichnet. Von diesem Melodiebildungsmittel macht das alte Volkslied nur höchst sparsam Gebrauch, und zwar zuweilen, um kurze, zusammengehörige Reimzeilen (Binnenreime?) zu kennzeichnen (obwohl auch hier häufig nur rhythmische Entsprechung eintritt). Dabei kann eine humoristische Wirkung beabsichtigt sein. Als Beispiel möge dienen „Tummel dich (guts Weinlein)" in Böhme, Altd. Lb. S. 400. Dieses Lied ist auch ein hübscher Beleg für unregelmäßige rhythmische Bildung: 2+2, 2+1 |: 1+1+2 :| 2. Die Takte müssen eingeteilt werden: Frisch | auf gut gsell, lass | rummergan | Tummel dich guts | weinlein! Das | glas usf., im 4. Takt muß $^3/_2$ eintreten oder Kürzung der zweiten Note und Streichung der Pause. Diese von Böhme und Liliencron abweichende Einteilung ergibt sich aus der Gleichstellung des Motivs im Binnen- und Endrefrain:



Der Kehrreim selbst ist durch seine breit ausladende Bildung bemerkenswert. Was endlich die Sequenz anbelangt, so geht sie mit dem Motiv[2])



[1]) K. Fischer, Gabriel Voigtländer (Berl. Diss. 1910), S. 29, Anm. 2. (Auch in den S.-B. der JMG. XII.) Es ist also ein frühes Beispiel von Parodie im neuliterarischen Sinn.

[2]) Auf das in Richard Straußens Bearbeitung für Männerchor übergegangene Versehen eines c statt d habe ich schon in meinem Beitrag zur Liliencron-Festschrift (S. 225 Anm.) hingewiesen. Gegenüber der modern gehaltenen, durchkomponierten Bearbeitung von Strauß wurde von mir eine schlichte strophische Fassung versucht. (Zwei alte Volkslieder für Männerchor eingerichtet. Wien, J. Eberle.)

stufenweise abwärts, das drittemal mit Erweiterung zu dem oben angeführten zweitaktigen Sätzchen.

Besteht hier das Motiv aus einer Halbzeile von 3 Silben und Tönen, abwärts fortgebildet, so ist in dem schon angeführten Tagelied „Wach auf" eine viersilbige Halbzeile für die nächste Halbzeile durch Verschiebung des Motivs um einen Ton aufwärts maßgebend. Hierbei wird in der ersten und zweiten Strophe ein Wort entzweigeschnitten (eine Art hoketus).

Nicht genau entsprechend, aber doch sequenzartig wirkend, sehen wir die Weiterbildung in dem bekannten Lied:



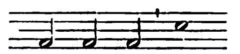
In allen drei Fällen findet die Versetzung um eine Tonstufe statt, daneben finden sich Versetzungen in die Quart und Quint, dagegen ist mir ein einziger reiner Fall von Terzversetzung untergekommen. In dem Lied „Von erst so wöln wir loben" (Altd. Lb. S. 532) geben die Schlußzeilen eine Versetzung in die Unterterz.[1]) Dadurch, und durch den Terzabschluß der letzten Zeile bekommt die Weise einen merkwürdig modernen Anstrich. Von andern Fällen kommt der im Liede „Wär ich ein wilder Falcke" (Altd. Lb. S. 138) nicht in Betracht, da die Weise von Böhme willkürlich ergänzt ist. Vollends auf den ersten Blick ersichtlich ist, daß die Weise „Es hatt ein Baur ein Töchterlein" (Altd. Lb. S. 181) mit dem Binnenrefrain und der Terzsequenz der neueren Zeit angehört.

Für das neuere Lied ist aber eben gerade die Vorliebe für die Terzsequenz bezeichnend. Es ist dabei vielleicht kein Zufall, daß auch der Terzschluß, wie wir gesehen haben, eine Eigentümlichkeit des neueren deutschen Volksgesangs bildet. Beide tragen dazu bei, dem heutigen Volkslied einen weicheren oder, je nachdem, weichlichen Ausdruck zu verleihen. Nicht immer ist der dadurch erzielte Ausdruck dem Lied so angemessen, wie in dem bekannten „Jetzt gang i ans Brünnele". Belege für die Häufigkeit der Terzversetzung zu bringen dürfte überflüssig sein. Auch die Versetzungen um eine Tonstufe sind häufig genug, überhaupt tritt dieses Melodiebildungsmittel im neueren Volkslied unverhältnismäßig hervor.

Eine Eigentümlichkeit aller Volksdichtung und Volksmusik im weitesten Sinne ist die Wiederkehr formelhafter Bestandteile. Dies trifft auch auf die Weisen der Volkslieder zu und in dieser Tatsache begegnen sich älteres und

[1]) Böhme (Erk-B. III 180) spricht von einem „rhythmisch verzerrten Original". Davon könnte überall dort die Rede sein, wo das C der Mensuralschrift mißverständlich als Taktzeichen angesehen und danach die Teilung vorgenommen wird (s. oben S. 14).

neueres Volkslied. Dagegen sind die formelhaften Wendungen inhaltlich bei beiden Arten durchaus verschieden. Eine vermittelnde Stellung nimmt das Kinderlied ein und in gewisser Hinsicht auch das Lied des 17. Jahrhunderts. Von dem gesammelten Stoff kann ich hier nur das wichtigste anführen, es wird genügen, den großen Abstand beider Liedarten in ihrer Ausdrucksweise auch von dieser Seite zu beleuchten. Die hervorstechendste Lieblingsformel der alten Weisen ist der Beginn mit einer Anzahl meist gleichwertiger Töne auf derselben Stufe, die zu einem akzentuierten Ton aufsteigen. Dieser Aufstieg vollzieht sich wieder sehr häufig im Quintsprung, also:



Das gibt stets eine kräftige Einführung in den Gesang; die Tonwiederholung macht die Hörer aufmerksam und die Quintfortschreitung gibt die Kraft der Weiterentwicklung. Es kann sich dann der Aufstieg noch weiter vollziehen, z. B. in der Form:



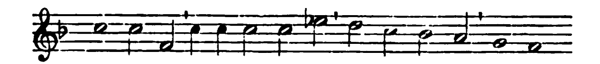
Außer in dem schönen Lied „Die Sonn', die ist verblichen" sehen wir ihn noch einigemal als Anfang in Verwendung. Oder es wird der einfache Anstieg zur Quint wiederholt:



Das Kinderlied hat Reste solcher Quintmelodien bewahrt. Zuweilen vollzieht sich ein rascher Anstieg bis zur Oktav, während der in der Musik von Naturvölkern häufig beobachtete Einsatz des Liedes mit dem höchsten Ton und allmähliches Absteigen sich nur einmal vorfindet (Altd. Lb. S. 227 bis zur Dezim). Formelhaft ist ferner ein Auf- und Absteigen im Tetrachord, Pentachord, Hexachord (mit freier Anordnung der Innentöne besonders im Abstieg), darunter auch der an gregorianische Intonation erinnernde Anfang:



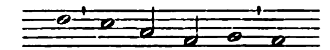
Eine Kombination mehrerer vorstehender Formeln bietet der Anfang:



Hier haben wir den Beginn mit dem oberen Ton der Quint. Ebenso tritt öfter der Rückgang auf die Unterquart ein. Die Mittelbildungen

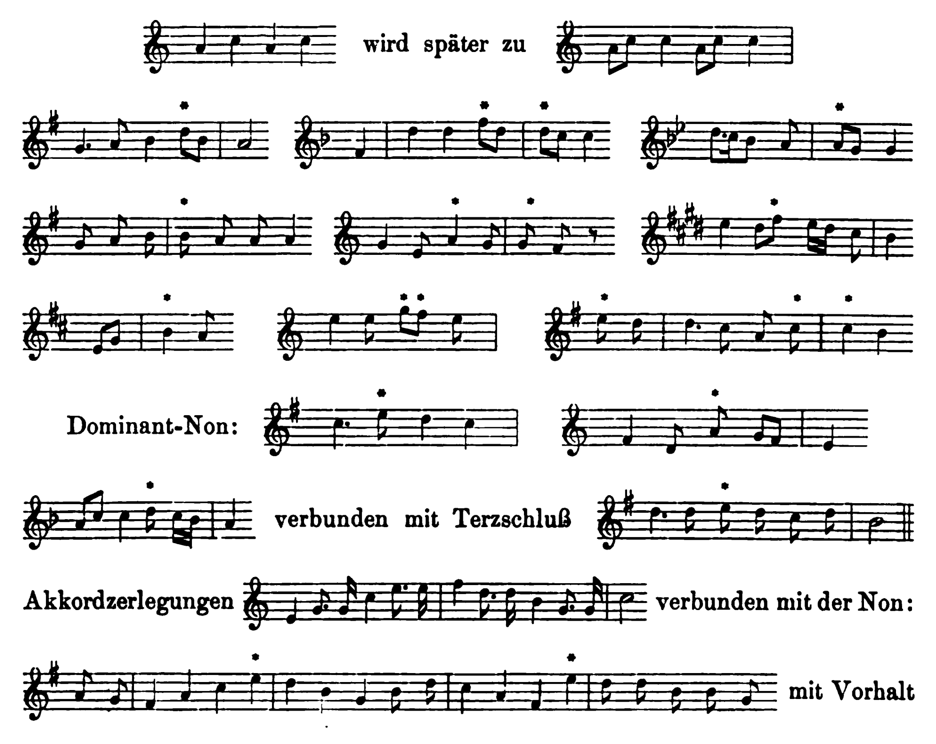


sind häufig, aber ohne der Weise eine besondere Prägung zu geben. Von Schlußzeilen ist die bekannte aus dem Lochamer Liederbuch



mit Varianten auch sonst anzutreffen. Die synkopierte Vorhaltkadenz aus dem Diskant habe ich schon erwähnt und als im Volksmund wahrscheinlich nicht üblich bezeichnet.

Alle die voranstehenden Gänge und Tonzeilen kennt das neuere Lied als formelhaft nicht. Dagegen bietet es eine Fülle anderer Tonverbindungen, die ein durchaus anderes Gesicht zeigen. Ist der vorwiegende Eindruck bei den Gängen des alten Liedes herbe Kraft, mit dem Schriftbild der Fraktur zu vergleichen, so zeigen die Lieblingswendungen des neuen Liedes eine Neigung zum Weichen, Schwächlichen oder Süßlichen, ganz analog der Beobachtung bei den Terzenschlüssen und Terzsequenzen. Es ist hier womöglich noch schwieriger, einzelne Beispiele herauszugreifen. Vor allem finden wir die Auflösung der rhythmischen Werte zur Abrundung (Viertel in Achtel) unter Zuhilfenahme von Durchgängen, Vorausnahmen, Vorhalten, die von einer verschwiegenen akkordlichen Grundlage ausgehen, ebenso wie die Akkordzerlegungen, die hier ohne weiteres so genannt werden dürfen. Ich setze den Tönen, welche für den sentimentalen Zug des neuen Liedes besonders kennzeichnend sind, ein Sternchen bei.

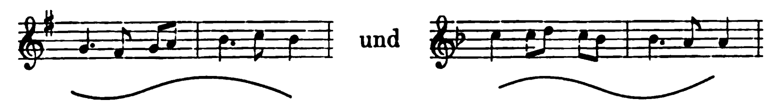




sprungweise eintretende Vorausnahmen, besonders unfein

Dasselbe melodische Sätzchen wie etwa klingt humoristisch gut, ernsthaft dagegen süßlich sentimental.

Überhaupt hat das humoristisch gefärbte Volkslied eine entsprechendere Ausgestaltung aufzuweisen, als das ernste, so das stramme „Ich bin ein preuß'scher Musketier“ (Wolfram Nr. 293). Hieher gehören eine große Anzahl der Studentenlieder. Die vorstehenden Beispiele werden vielleicht genügen, die Art der Tonverbindung im neueren Lied darzustellen. Es herrscht das Bestreben nach abgerundeten, weichen Linien, man beachte etwa noch die leichtgeschwungenen Kurven bei:



Den Anfang zu dieser Abrundung sehen wir schon im 16. Jahrhundert bei den Liedbearbeitungen für die Laute; der Zweck ist hier klar, es soll die Tonvermehrung für das mangelnde Nachklingen Ersatz bieten. Zwei Hauptformen waren möglich: die heute noch auf der Mandoline und dem Zymbal übliche Art der raschen Tonwiederholung oder aber die Beifügung von Nebennoten:



Die zweite Art der Übertragung bietet die Möglichkeit, vom Gesang rückübernommen zu werden. Der technische Zweck fällt dabei freilich fort und die Aufnahme der verzierten melodischen Linie in den Gesang muß nunmehr aus dem Geschmack des 17. Jahrhunderts erklärt werden. Der instrumentale Einfluß kommt dann noch auf einem anderen Wege zur Geltung durch die Gepflogenheit, sich Liedmelodien aus Tanzstücken herzuholen. Das bringt eine weitere Eigentümlichkeit des Liedes im 17. und 18. Jahrhundert zur Geltung: seinen quadratischen Bau. Diese zweite Quelle der Befruchtung des neueren Liedes ist aber schon keine rein technische mehr, indem reichlich fremdländische Tänze herangezogen werden. Damit erschließt sich ein neuer Grund für die Wandlung des Liedgeschmacks, die nationale Beeinflussung. Darauf werde ich noch zum Schluß zurückkommen. Vorerst möge noch

[1]) Aus diesen beiden, in Böhmes Altd. Lb. S. 160 f. gebrachten Formen ist die ursprüngliche Gestalt des Liedes „Ich ging wol bei der Nacht“ leicht zu ersehen:



der Versuch gemacht werden, an Liedern, die sich etwa aus der alten in die neuere Zeit gerettet haben, die währenddem erlittenen Veränderungen aufzuzeigen.

Die Ausbeute ist, wenn wir von den geistlichen Umdichtungen absehen, sehr klein und für die Melodien noch geringer, als für die Texte. Die Umbildungen, die die alten Volkslieder für den protestantischen Choral erfahren haben, und ihre weiteren Wandlungen in der Geschichte des Gemeindegesangs können hier nicht verfolgt werden. Im allgemeinen läßt sich sagen, daß diese Umbildungen sich hauptsächlich negativ äußern, d. h. sie streifen gewisse Eigentümlichkeiten des alten Volksliedes, hervorstechende Intervalle, melismatische Einschübe und rhythmische Besonderheiten ab und bieten so eine dem Gesangsverfall in den breiten Volksschichten entsprechende vereinfachte Lesart dar, ohne die positiven Eigentümlichkeiten des neueren Volksliedes anzunehmen. Die Melodien büßten also manchen Reiz ihrer ursprünglichen Fassung ein, behielten aber doch den kräftigen, etwas strengen Grundzug ihres Wesens bei.

Das katholische deutsch-geistliche Volkslied hat im allgemeinen die Wandlung des weltlichen mitgemacht, es zeigt in der neueren Zeit beiläufig die gleichen Formen, wie das weltliche, man sehe die geistlichen Lieder, insbesondere Marienlieder, bei Ditfurth (Fränkische Volkslieder I); typisch ausgeprägt ist dieser Stil in Mich. Haydns volkstümlicher „Deutschen Messe“.

Gehen wir nun den weltlichen Volksliedern nach, die sich weltlich etwa bis auf unsre Tage erhalten haben, so weisen uns einige Texte den Weg, die, entweder wörtlich oder dem Sinn nach aus der alten Zeit bis zum 18. Jahrhundert oder noch länger verfolgt werden können. Da ist zunächst die Hero-Leandersage, ein internationaler Stoff, im Germanischen als Sage von den Königskindern bis in unsere Tage lebendig geblieben. Der Text „Elslein, liebstes Elslein mein“ hat seine besondere alte Melodie, dagegen ist das Lied „Es waren zwei Königskinder“ hauptsächlich in neueren Vertonungen zu finden. Wie die Dichtungen verschiedene Auffassung zeigen, dort die Liebenden redend eingeführt, hier zuerst eine erzählende Exposition, so sind auch die alte herbe, aber ungemein edle Elslein-Weise und die neueren Volksmelodien zu den „Königskindern“ grundverschieden, wenn auch die verbreitetste der neueren Fassungen (Erk-B. I 292 ff. Nr. 84 a, b, d) unter den neueren Volksliedern selbst noch ein gutes Ansehen hat. Die typische Weichheit von Wendungen, wie



wird durch die Steigerung vom 1. zum 3. und 5. Takt (h—c—d) erträglicher, besonders bei langsamem Vortrag. Eine Verbindung zwischen beiden Liedern stellen je eine neuere schwedische und dänische Fassung dar, die die alte Elsleinweise mit dem Königskindertext bringen (Erk-B. I 304). Sie zeigen

zugleich, daß jene alte Melodie sich wenigstens im germanischen Norden bis auf unsere Tage erhalten hat. Auch da sind einige Erweichungen der melodischen Linie für den neueren Geschmack bezeichnend. Übrigens möchte ich auch bei den in Deutschland im 19. Jahrhundert aufgezeichneten Mollweisen (Erk-B. I 295) Spuren der alten Elsleinmelodie annehmen (man sehe bei der Bonner Lesart den punktierten Gang des zweiten Taktes und die melodische Linie des 5.—6. Taktes, die den gleichen Verlauf, nur auf der nächsthöheren Tonstufe, zeigt, wie die entsprechende Stelle der alten Melodie).

Merkwürdig nimmt sich zu dieser textlich und melodisch zuerst düsteren, dann sentimentalen Einkleidung der Sage eine parodistisch-fröhliche aus, die natürlich melodisch wieder vollständig anders, und zwar der älplerischen Umwelt entsprechend, geraten ist, in der sie sich vorfindet.[1]) Die erste Strophe lautet:

War's Diernderl so nåhat (nahe)
und do muaß i's gråthn (entbehren)
denn i müaßet zu'n ihr duris Wåssa wåtn
(Jodler)
Wollt 's Wassa gern wåtn,
wåns nöt so tiaf war,
und wollts Dierndel gern gråthn,
wåns nöt so liab war.
(Jodler).

An die Stelle der tiefen See ist der Dorfbach oder Weiher getreten, statt des Schwimmens würde das Durchwaten genügen. Die Ländlerweise steht in Dur, die zweite Halbstrophe in der Dominanttonart, der Jodlerrefrain stellt die Haupttonart wieder her.

Das Motiv der Trennung der Liebenden ist im Volke beliebt; mag die Trennung durch äußere Hindernisse, wie hier, oder etwa durch Standesunterschiede veranlaßt sein, wie in dem Stoff des Grafen- oder Nonnenliedes „Ich stand auf hohem Berge". Dieses Lied hat seit dem 16. Jahrhundert mehrfache Vertonungen erfahren. Aus Schmeltzels Quodlibets (1544) sind leider nur zwei Zeilen erhalten, eine ganze Melodie im Antwerpener geistlichen Liederbuch (1631), die mit jenem Bruchstück im Quartanstieg (Unterquart zur Tonika) der ersten Zeile übereinstimmt. Mit einem großen Sprung kommen wir dann zu Reichardts Aufzeichnung im Musikalischen Kunstmagazin (1782, mit Klavier; abgedruckt bei Sahr I 127). Hier tritt im Gegensatz zu den beiden früheren Vertonungen der Anstieg von der Tonika zur Dominant ein, wobei sich die Mollterz gleich feststellt. Dadurch gewinnt der Anfang eine täuschende Ähnlichkeit mit dem Beginn des alten Tageliedes „Ich stund an einem Morgen". Nun kann allerdings dieser Quintanstieg formelhaft sein (mit der Durterz ist er es gewiß), aber der beiderseits höher gelegte Auftakt, dann

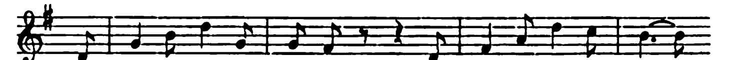
[1]) Nach Spaun's Sammlung oberösterreichischer Volkslieder vierstimmig gesetzt (J. Reiter) in der 3. Flugschrift des Deutschen Volksgesangvereins Wien (S. 31).

auch eine gewisse Ähnlichkeit des weiteren melodischen Grundgedankens lassen die Vermutung aufkommen, daß hier Reichardt oder dem Komponisten aus dem Volke die alte Melodie dieses zweiten Liedes vorgeschwebt hat, das ja eine breiter entwickelte Strophe hat, aber mit denselben zwei Worten beginnt, Grund genug (wie J. Maier an mehreren Beispielen gezeigt hat), daß eine Transfusion stattfinden mochte. Unter dieser Voraussetzung ist gerade die weitere Veränderung bezeichnend: die dritte Zeile dient als Vorbild, wird eine Terz höher gelegt, und dann einfach sequenzmäßig um diese Terz wieder herabgesetzt, während die alte Weise eine völlig andere vierte Zeile herausentwickelt:



Außer der Sequenz sehen wir auch die bezeichnenden Durchgangs- und Vorhaltsnoten eingeführt.

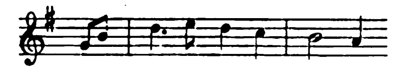
Die übrigen Melodien zum Grafenlied weisen ebenfalls unter sich und zu anderen Liedern manche Beziehungen auf. Zwei davon, Schwäbisch (1791 Erk-B. I 315) und Niederländisch (1631, Erk-B. I 322), sind in Moll gehalten. Von den Durmelodien fallen textlich und melodisch die zwei Lieder heraus, die das Volksliederbuch für Männerchor nach Arnolds Sammlung bringt (II 438 und 571). Weitere zehn Melodien (außer Erk-B. noch Wolfram 180, Ditfurth 16 und 17) hängen mehr oder weniger zusammen und kristallisieren sich in zwei Formen: dem bänkelartigen



und der als Studentenweise bekannten Melodie „Im Krug zum grünen Kranze". Diese zweite berührt uns hier insofern, als eine Fassung aus dem 17. Jahrhundert bekannt ist, aus dem Liederbuch des Clodius „Dort da die Rose wuchse". Die von Niessen (Vj. f. M. VII 654) zusammengestellten Varianten zeigen u. a. deutlich, wie allmählich aus der engeren Tonverbindung



durch Erweiterung der Intervalle zunächst im Auftakt



dann auch im Takt selbst



die Akkordbrechung zutage tritt.

Fast nicht minder häufig als das Grafenlied tritt uns das „Schloß in Österreich" entgegen, von dem wir allerdings nur eine Strophe kennen, das aber als „Schloß in Oberland" schon bei Ott 1544 mit dem Falkensteiner in Verbindung gebracht wird. Von den zahlreichen Melodien und Varianten (zuweilen ist es schwer, zu entscheiden, ob eine selbständige Weise oder eine stärker abweichende Lesart vorliegt) geben zwei in die alte Zeit zurück. Die eine bleibt auch vorwiegend auf die ältere Zeit beschränkt (Forster und Souterliedekens 1540, Ott 1544, Friderici Quodl. 1635, geistlich Werlin 1646 [Nr. 1754 und stärker verändert Nr. 1473] Speer Choralgesangb. 1692); nur Spuren finden sich in den vier Lesarten einer Melodie, die in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts aufgezeichnet wurden (Erk-B. I 211 f. Nr. 61 c und d) und die im übrigen die neuzeitlichen Eigentümlichkeiten zum Teil in unerträglicher Manier aufweisen. Eine zweite Melodie findet sich zuerst im Berliner Liederbuch des 15. Jahrhunderts (Altd. Lb. S. 254). Dazu bietet sich eine neue, in Erks Liederhort mitgeteilte, noch in den Grundzügen gut erkennbare Variante (Erk-B. I 209). Ich stelle die beiden Strophen nach Herstellung gleicher Tonart und Notenwerte zusammen:



Von der alten Melodie wäre nur der manierierte Diskantschluß auszuschalten, der nicht der volksmäßigen Weise entspricht. Im übrigen ist sie eine zwar nicht übermäßig ansprechende, aber fest einherschreitende Melodie, die durch den Vergleich mit der neuen Fassung noch mehr gewinnt. Hier die Brechung der Linie, die besonders im vorletzten Takt (Zerlegung der zwei Dreiklänge) matt wirkt, vor allem aber durch die sequenzmäßige Weiterführung des ersten Taktes in zweimaliger Erhöhung um eine Tonstufe; dagegen gehalten wirkt die ähnlich beginnende Weise zu „War einst ein jung, jung Zimmergesell" (studentisch „Im Schwarzen Walfisch") mit ihrem Rückschlag auf die tiefe Sext der Tonart im dritten Takt geradezu vornehm.

Die stimmungsvolle Liebesklage „Ich hört ein Sichlein rauschen“ verdankt Uhland ihre Wiederherstellung aus verschiedenen Quellen. Die bei Erk-B. II 472ff. verzeichneten Melodien lassen sich in drei Gruppen teilen. Für sich steht die zweigeteilte Melodie mit dem hier schon erwähnten Aufschwung (I V VII). Sie hat keinen Nachhall in neuerer Zeit gefunden. Eine zweite Gruppe gehört lediglich der neuen Zeit an (Erk-B. 2.—4. Melodie von 679b), Weisen, die in jeder Note einen Tiefstand des Geschmacks anzeigen. Endlich die dritte Gruppe berührt uns insofern näher, als eine alte, in zwei Lesarten überlieferte Melodie in einer ebenfalls zweifach aufgezeichneten neueren Weise ihre Fortsetzung gefunden hat.



Die Anpassung der alten Melodie zeigt auch hier deutlich eine Verflachung. An Stelle der alten Formel I III II I tritt die neue I II III IV; dadurch entfällt der ausdrucksvolle Quintschritt zum zweiten Takt. (Über den Vorzug des tonischen oder Dominantauftakts ließe sich streiten, er bleibe daher in diesem wie im vorhergehenden Beispiel außer Betracht.) In der Dehnung der ersten Zeile auf drei Takte (neue Fassung) liegt an sich ein Reiz, der ja sonst öfter im alten, als im neuen Lied auftritt; nur ist er hier ins Launige gezogen durch den dreimaligen Ansatz der Silbe (ri-ra-rauschen), was den Ausdruck des Ganzen einigermaßen umbiegt; wir haben dann wieder die üblichen Achtelteilungen (Erk-B. II 474 unterdrückt allerdings zwei seiner Quelle Ditfurth II 66). Auch der Schluß ist verändert, erreicht die Anmut der alten Fassung nicht, bietet aber in seiner Wiederholung eine allzeit volkstümliche Wendung.

Das Lied vom Kuckuck im Regen, später verbreitert zu einem Hochzeitsansingelied, ist aus der Lemblinschen sechsstimmigen Fassung (1540) auch den Gesangvereinen von heute nicht unbekannt. Eine Überlieferung in unserer Zeit ist aus Westfalen bezeugt (Reifferscheid). Erk-B. (II 673) bringt diese Fassung mit dem Bemerken, daß es einer der wenigen Fälle (vielleicht der einzige) sei, wo von einem alten Liede des 16. Jahrhunderts auch die alte Melodie bis zur Gegenwart erhalten blieb. Wie steht es nun hier mit dem Vergleich der beiden Lesarten? Wir können leider auch in diesem Falle nur eine Verschlechterung feststellen. Allerdings fehlen diesmal die weichlichen Linienbrechungen, es wäre denn der Halbtonrückschlag



hierher zu rechnen. Aber motivisch ist eine Verarmung eingetreten, wie schon die Zeilenaufstellung erkennen läßt:

alt	a,	b,	c,	c′	(Notenzeilen)
	1	1	2	2	(Wortzeilen)
neu	a,	a,	b,	a	
	1	2	1	2	

a ist nicht nur abstrakt die erste Melodiezeile, sondern tatsächlich genau dieselbe in der alten und neuen Melodie. b ist geändert und läßt in der neuen Form besonders den reizenden Rückschlag vom Ton c auf die Unterquart g vermissen. Die nach b eingeschobenen Binnenrefrainsilben „titulat“ bieten wohl keine hinreichende Entschädigung für den Entfall einer neuen musikalischen Zeile. Sie erinnern an ähnliche, aber größere Einschiebsel sinnloser Silben in anderen Kuckucksliedern, die besonders noch als Kinderlieder beliebt sind.

Ins Kinderlied sind noch mehrere alte Volksliedstoffe eingedrungen. Bei zweien von ihnen möge noch nachgesehen werden, ob sich für unsre Frage ein Anhaltspunkt ergibt. Da ist einmal die knappe Faltenrockweise zu erwähnen, die aus 1620 überliefert, aber leicht älter ist. Sie weist nach zwei Richtungen weiter. Ihr erster Teil hat eine formelhafte Wendung (Quartumfang ohne Halbton!)



die im Kinderlied, bei Auszählreimen usf., die mannigfaltigste Verwendung gefunden hat (die Melodie zu dem textlich zusammenhängenden Kinderlied vom verdorbnen Käpplein, Böhme, Kinderlied S. 547, ist nicht verwandt). Andrerseits ist die von Erk aus dem Bergischen 1840 aufgezeichnete Melodie (Erk-B. III 513) eine rhythmisch und auch teilweise in der Tonfolge veränderte Lesart der alten Weise; der Schluß ist schon textlich eine Verschlechterung, was auch

die Vertonung beeinflußt, indem statt der humoristisch genauen, mit rhythmisch gedehnter Wichtigkeit vorgetragenen Angabe einer Viertelelle darüber:



nur der Hauptsatz wiederholt wird, der rhythmisch keine Abwechslung bringt:



Also können wir im kleinsten Rahmen doch eine Überlegenheit des alten Liedes feststellen. Als zweites käme das Lied vom Ritter Ulinger (Blaubartsage) in Betracht, das als Lied von der schönen Anna im Kindermund fortlebt. Die zwei von Böhme (Kinderlied 545f.) gebrachten Melodien finden sich neben andern auch als allgemeine Volkslieder aufgezeichnet und sind bänkelmäßig. Der Text vom Ritter Ulinger reicht in die alte Zeit zurück. Böhme, stets auf der Suche nach etwa passenden älteren Weisen, gibt im Altd. Lb. die Lesart aus Nicolais Almanach mit dem Beifügen, daß Erk die Weise für unecht gehalten habe. Das Mißtrauen gegen Nicolai ist in dieser Sache gewiß berechtigt.[1]) Zudem hat wohl Erk bei seinem Urteil das neuere Volkslied im Auge gehabt. Sehen wir uns die auch von Brahms bearbeitete Weise an, so fällt uns gerade das als bezeichnend auf, was Böhme im Altd. Lb. (S. 56, 58) verbessern zu müssen glaubte: der Quintaufstieg und der Beginn mit einer andern Note als der Finalnote; dazu kommt noch der weitere Aufstieg zur Sept d′-a′-c″ (s. oben die formelhaften Anfänge), ferner auch der ganze Melodiecharakter, der auf die alte einstimmige Harmonik weist, so daß auch der Schluß als der der zweiten Oktavgattung anzusehen ist. Freilich, so wie die Melodie vorliegt, hat ihre Zeichnung jene Veränderungen erfahren, die ich oben als Erweichung, Auflösung, Abrundung der herben, scharfen Umrisse bezeichnet habe.

Es ist lehrreich zu sehen, wie Brahms, der ja der überlieferten Form unkritisch gegenüberstand, die Harmonisierung einrichtete. Er hatte das richtige Gefühl, daß es keine Durweise sei, andrerseits glaubte er, den Dur-Terzschluß bei der Singstimme anbringen zu müssen, er verschleiert ihn daher durch den liegenden G-Baß und gibt im echoartigen Nachspiel den Halbschluß von E-moll, wird also da instinktiv auf den richtigen phrygischen Schluß geführt; freilich macht er dem heutigen Harmonieempfinden zuliebe bei der letzten Strophe einen vollen E-moll-Dominantschluß, an dem er jedoch bezeichnenderweise die Oberstimme nicht teilnehmen läßt. Wir können also die Weise als der Zeit

[1]) Vgl. M. Friedlaender, Brahms' Volkslieder, in diesem Jahrbuch IX.

der alten Harmonik zugehörig bezeichnen, die aber in der vorliegenden Fassung kleine Umgestaltungen im Geiste des 18. Jahrhunderts erfahren hat.

Nachdem dieses letzte Beispiel gezeigt hat, wie etwa die gewonnenen Erfahrungen über den Unterschied des alten und neuen Volksgesangs in zweifelhaften Fällen zu verwerten wären, muß nun noch einmal auf das allgemeine Bild dieses Unterschiedes zurückgegriffen und zu der Frage Stellung genommen werden, welche besondere Einflüsse neben den allgemeinen Entwicklungsursachen für diese Veränderung maßgebend waren. Wie schon eingangs erwähnt, hat sich die technische Entwicklung der Musik dem Volkslied in den harmonisch-rhythmischen Grundzügen mitgeteilt, in anderen Belangen aber blieb es davon unberührt; dann aber fanden wir den alten und den neuen Volksgesang sich durch gewisse Eigentümlichkeiten unterscheiden, die mit jener technischen Entwicklung nicht unbedingt zusammenhängen. Diese Eigentümlichkeiten bemerken wir auch und zum Teil noch stärker im Kunstlied des 17. und besonders des 18. Jahrhunderts, und wir müssen annehmen, daß sie von da in den Volksgesang eingedrungen sind. Da aber andere Eigenschaften, für die sich in der Kunstmusik ebenfalls Vorbilder gefunden hätten, nicht angenommen wurden, so müssen wir fragen, woher jene Eigentümlichkeiten stammen und was den Volksgeist veranlassen mochte, gerade sie für seine Liedgestaltung passend zu finden. Sie beruhen zum Teil auf allgemeiner instrumentaltechnischer Beeinflussung (wie oben an Lautenbearbeitungen gezeigt wurde), mehr aber noch auf der Übernahme fremder Schreibart, und zwar aus der italienischen Oper, die in der späteren neapolitanischen Form eine weichliche, — und aus den Parodien französischer (später auch polnischer) Tanzstücke, die eine leichtere, rhythmisch flachere Schreibweise bedingten. Während sich aber die deutsche Kunstmusik seit Bach zu den höchsten Äußerungen der Tonkunst emporschwang, blieb der Volksgesang an dem Vorbild des Liedes vom 18. Jahrhundert haften. Ist nun diese merkwürdige Auslese aus der Kunstmusik überhaupt und aus der anderer Völker im besonderen, die trotz mancher technisch-erzieherischer Nebenwirkungen eine Verflachung für die Volksmusik bedeutete, lediglich als ein unglücklicher Zufall zu betrachten oder müssen wir nicht vielmehr eine Neigung des deutschen Volksgeistes in der angedeuteten Richtung als letzten Grund dafür annehmen? Denn jede Beeinflussung setzt eine Geneigtheit dazu bei dem zu Beeinflussenden voraus.

Wenn sich also der deutsche Volksgeist im Mittelalter in einem kraftvollen, herb und männlich veranlagten Gesang äußerte, zu dessen Art die neueren Volksweisen in dem gekennzeichneten Gegensatz stehen, so muß hier letzten Endes eine gewisse Wandlung des Volksgeistes selbst den Ausschlag gegeben haben. Wir können hier weder die Ereignisse verfolgen, welche diese Wandlung vorbereitet und verschuldet haben, noch jene Reihe kultureller und politischer Erscheinungen von heute anführen, die ähnlich wie das neuere

Volkslied eine gewisse weichliche Richtung bei den neuzeitlichen Deutschen und im Zusammenhang damit einen gewissen Mangel an nationalem Selbstgefühl erkennen lassen.

Dabei möchte dem Mißverständnis vorzubeugen sein, als ob hier die Schönheit einiger unserer neueren Volksgesänge geleugnet werden soll. Neben den schon erwähnten trefflichen Vertretern des humoristischen Volksliedes gerade aus der neueren Zeit ist eine Reihe von Liedern (wie das schon genannte „Jetzt gang i ans Brünnele") durch einen rührenden Gefühlsausdruck ausgezeichnet, der diese Seite deutschen Seelenlebens jetzt ebenso hervortreten läßt wie im alten Lied. Hier konnte nur eine allgemeine Regel aufgestellt werden, die ihre Ausnahmen erleidet (ich will nur noch das kräftig und rhythmisch eigenartig einsetzende Studentenlied „Burschen heraus" anführen). Im allgemeinen hat eben die deutsche Volksweise an Kraft und Kernhaftigkeit verloren und an Feinheit nicht gewonnen, jener Feinheit, die die französische Volksmusik ebenso auszeichnet, wie ihre Kunsterzeugnisse. Wie die Musikgeschichte lehrt, daß der französische Geist sich gegen fremde musikalische Einflüsse, selbst von dem italienischen Brudervolke, stets am heftigsten gewehrt hat und die nach Frankreich verpflanzten Italiener ihrerseits vom französischen Musikgeist beherrscht worden sind, so sehen wir auch in ihrer Volksmusik von Robin et Marion bis heute eine weit größere Einheitlichkeit der Grundstimmung gewahrt, als im deutschen Volkslied.

Wir begegnen da im allgemeinen Kulturbild der neueren Zeit jener Sorglosigkeit der Deutschen, ihr eigenes Volkstum betreffend, die ihnen schon so viel Nachteile im Völkerwettstreit gebracht hat und auf deren besondere Wirkungen im Bereich der Tonkunst ich gelegentlich hingewiesen habe.[1]) Auf dem verwandten Gebiet der Sprache ertönen ebenfalls von Zeit zu Zeit Klagen einsichtiger Männer, daß zunächst schon dem Unterricht in der Muttersprache bei den Deutschen nicht jene eindringliche Sorgfalt gewidmet werde, die diesem wichtigsten Fach zukommt.[2]) Und ein Verein muß mühsam und unter mancherlei Anfeindungen für die Reinhaltung und richtige Anwendung der Sprache kämpfen, was bei anderen Völkern jeder einzelne unaufgefordert für seine Pflicht erachtet.

Sollte nun unter den Bestrebungen, hier Wandel zu schaffen, nicht auch dem alten Volkslied eine Rolle zufallen? Seine Wiederaufnahme in Gestalt von Bearbeitungen für gemischten und Männerchor, die sich in aufsteigender Linie bewegt, ist gewiß löblich, aber das harmonische Gewand unsrer Tage, selbst wenn es altertümlich zu halten versucht wird, gibt ihm eine unerwünschte Schwerfälligkeit. Es müßte einstimmig, höchstens von ein paar Guitarre-

---

[1]) Musik, Volkstum und Volkswirtschaft. „Deutsche Arbeit" X, 197 (Prag, Jänner 1911).

[2]) H. Tschinkel, Die Gymnasialfrage eine nationale Frage, Prag 1903 (Verein zur Verbreitung gemeinnütziger Kenntnisse), und A. Kulmann, Die Muttersprache in pädagog. und psycholog. Bedeutung, Ztschr. f. d. Gymnasialwesen, XXV, 410.

akkorden unterstützt, gebracht werden, wenn es sich einleben und in weiteren Kreisen wirken soll. Ich hatte Gelegenheit, über das deutsche Volkslied vor Zuhörern aus der Lehrerschaft zu sprechen, da konnte der Unterschied zwischen altem und neuem Lied nicht unerörtert bleiben. Ich nahm dies zum Anlaß, für das alte Lied in dem Sinne einzutreten, daß gerade für die Jugendbildner die Erkenntnis des Kräftigen, Herben im alten Volkslied ein Ansporn sein möge, es zur Heranbildung eines gestählten, das Weichliche verabscheuenden jüngeren Geschlechts wieder hervorzuziehen und angelegentlich zu pflegen.

Zur Frühgeschichte der lyrischen Monodie Italiens im 17. Jahrhundert.

Von

Eugen Schmitz.

Die lyrische Seite der Anfänge und Weiterentwicklung des stile nuovo ist bis heute noch ein Stiefkind der Forschung geblieben, wenn auch die neueste Zeit wenigstens vereinzelte Ansätze zur Arbeit auf diesem Gebiet gezeitigt hat. Deshalb dürfen vielleicht die nachfolgenden Ausführungen, die sich dem Verfasser aus Vorstudien zu seiner demnächst erscheinenden „Geschichte der Solokantate" ergeben haben, auf einiges Interesse rechnen. Sie stellen sich einerseits als auf neuen Originalquellen basierende Ergänzung zu der sehr verdienstlichen, aber natürlich noch recht lückenhaften und darum der geschlossenen, entwicklungsgeschichtlichen Linie entbehrenden Darstellung der Materie in Leichtentritts Ausgabe des vierten Ambrosbandes dar, andererseits können sie als Präliminarien meiner angekündigten eigenen größeren Arbeit dienen, denn die italienische Solokantate hat ja im Schoß dieser lyrischen Frühliteratur ihren natürlichen Ursprung. Um aber dem Inhalt des späteren Buches nicht vorzugreifen, mußten alle auch in die hier gezogenen zeitlichen Grenzen bereits hereinragenden Anfänge der eigentlichen Kantatenkomposition, die terminologisch ja schon mit den 1620 erschienenen „Cantade ed Arie" von Alless. Grandi beginnt, von der Betrachtung ausgeschlossen und durchweg Beschränkung auf die lyrischen Vorstufen aufrecht erhalten bleiben. Aber auch abgesehen davon ist die Studie nur als weiterer fragmentarischer „Beitrag" gemeint. — Eine Zusammenstellung der für die Anfänge unserer Kunstgattung vornehmlich in Betracht kommenden Tonsetzer bietet das am Schluß unserer Arbeit gegebene Literaturverzeichnis. Manche Namen, die in der Musikgeschichte längst guten Klang haben, begegnen dabei. Vor allem treffen wir natürlich auf viele aus der Frühgeschichte der Oper bekannte Meister, wie Caccini, Peri, Quagliati, Gagliano, Monteverdi, Vitali, Landi. Bei dem engen ursprünglichen stilistischen Zusammenhang zwischen Oper und lyrischer Monodie ist es auch wohl zu verstehen, daß wir bei einer „geographischen" Gruppierung die zwei Hauptorte der zeitgenössischen Operngeschichte Florenz

und Rom auch als Zentren unserer Kunstgattung finden. Tatsächlich gliedern sich nämlich auch die genannten Vertreter der lyrischen Monodie ziemlich deutlich in eine Florentiner Schule mit Caccini, Peri, Gagliano und seinem Kreis als Mittelpunkt und eine römische Schule mit Kapsberger, Quagliati, Cifra, Anerio und Landi als Hauptstützen. Die Meister, die äußerlich geographisch sich dieser Einteilung nicht einfügen, scheinen ihr bis zu einem gewissen Grade doch stilistisch unterworfen: so wird man etwa den Mantuaner resp. Venetianer Monteverdi oder den Bolognesen Brunetti den Florentinern, den Neapolitaner Falconieri den Römern nahestehend finden. Der Unterschied im Stil der beiden Richtungen liegt darin, daß die Florentiner sich im allgemeinen viel radikaler fortschrittlich geben, während die Römer prinzipiell bemüht sind, die Errungenschaften der älteren Polyphonie auch dem stile nuovo dienstbar zu machen. Deshalb kommt der römischen Literatur von Anfang an klarer gefestigte künstlerische Bedeutung zu, während die Florentiner Monodie etwas Experimentierendes an sich hat, das oft zu interessanten, entwicklungsgeschichtlich bedeutsamen, oft aber auch zu mißglückten, unfruchtbaren Resultaten führt. Belege werden sich alsbald im weiteren Verlauf unserer Studien ergeben. Diese stilistischen Unterschiede beider Schulen sind übrigens auch im Schaffen einzelner Meister, die wechselnd ihrem Einfluß unterworfen waren, zu verfolgen. Als Beispiel sei der (in Eitners Lexikon so kursorisch ungnädig behandelte) Florentiner Kapellmusiker Rafaello Rontani genannt, der 1614 eine im trockensten Camerata-Deklamationsstil gehaltene Monodiensammlung „Varie musiche" erscheinen ließ, dann aber, nachdem er 1616 nach Rom gekommen war, unter dem Einfluß der alten polyphonen Villanellenkunst sich zu einem ganz ansprechenden, frischen Melodiker entwickelte. Um das Ende des zweiten Dezenniums der Entwicklung läßt sich übrigens sogar ein Generaleinfluß der Römer auf die Florentiner wahrnehmen, indem von da an auch diese den Traditionen der älteren Kunst sehr zum Vorteil der Wirkung etwas mehr Berücksichtigung in ihrem monodischen Schaffen zu gewähren beginnen.

Ganz abgesehen aber von der „Richtungszugehörigkeit" ist natürlich der Anteil, den die einzelnen Meister an der Entwicklung der lyrischen Monodie genommen haben, ein sehr verschiedener, je nach ihrer künstlerischen Bedeutung wie auch nach dem Umfang ihrer Betätigung. Letzteres ist verhältnismäßig noch weniger ausschlaggebend. Immerhin treten besonders Fleißige und Fruchtbare, wie Cifra und Vitali, bedeutsamer hervor, als musikalische Eintagsfliegen à la Patta, Miniscalchi, Petratti u. a.; daß aber trotzdem die Fruchtbarkeit nicht immer mit dem entwicklungsgeschichtlichen Einfluß Hand in Hand geht, zeigen Erscheinungen wie die des schreibseligen und doch reichlich unbedeutenden Kapsberger. Andererseits behaupten künstlerisch wirklich eigenartige Meister, wie Brunelli, Calestani, Falconieri, auch bei bescheidenerer Publikationstätigkeit eine hervorragende Stellung. Mit den letzteren sind gleich einige derjenigen Namen genannt, die seither wenig beachtet waren,

fortan aber in der Frühgeschichte des stile nuovo einen dauernden Ehrenplatz einnehmen werden, ebenso wie Brunetti, Bellanda, Giovbatt. Gagliano und Quagliati — um wenigstens diese noch anzuführen. Solche Einschätzung sichert diesen Meistern teils ihre entwicklungsgeschichtlich fortschrittliche Stellung — Fall Brunetti, Bellanda, Calestani, Quagliati, Brunelli —, teils ihre speziell künstlerische Bedeutung. In Falconieri z. B. dürfte die neue Forschung einen der feinsinnigsten, bedeutendsten Melodiker[1]) des 17. Jahrhunderts überhaupt „entdeckt" haben, einen, in dem jene Grazie und Schönheit der gesanglichen Linienführung, die im Neapolitanerzeitalter eine Hauptstütze der musikalischen Weltherrschaft Italiens gewesen ist, bereits einen vollentwickelten Vertreter fand. Aber auch kleinere Talente sind durch die neuen Studienergebnisse zu ungeahnten Ehren vorgerückt. Neben Monteverdi wird man z. B. in Zukunft stets den Sieneser Monodisten Claudio Saracini als Vertreter moderner Harmonik nennen müssen; Leichtentritt hat ihm a. a. O. eingehende Würdigung zuteil werden lassen. Andererseits ergeben sich dann wieder Korrekturen. Den Bresciaer Organisten Frc. Capello z. B. hat Ambros seinerzeit nach einer Stichprobe als besonders hervorragenden Vertreter kantabler Melodik charakterisiert. Das von Ambros angezogene Madrigal „Pallidetto mio sole" ist in dieser Beziehung allerdings ein sehr achtbares Dokument, allein es steht als solches so ziemlich vereinzelt im Schaffen Capellos, der im übrigen durchaus der Florentiner Deklamatorik folgt; in einzelnen hierbei zu beobachtenden stilistischen Fortschritten (— melodisch flüssigere Continuoführung, Ansätze zur Trennung von „Arie" und „Rezitativ" —) liegt, wie wir später sehen werden, in Wahrheit des Künstlers historische Bedeutung. Ein konzentrierter Überblick über Bedeutung und Entwicklung der monodischen Lyrik Italiens im ersten Vierteljahrhundert ihrer Entwicklung geht im übrigen besser nicht von Betrachtung der einzelnen Komponistenpersönlichkeiten, sondern von systematisch charakterisierender Analyse der Literatur in ihrer Gesamtheit aus.

Durch seine „Nuove musiche", das zeitlich an der Spitze des ganzen stile nuovo stehende Monodienwerk, hatte Giulio Caccini in der Formgebung die Wege der lyrischen Monodie auf lange hinaus vorgezeichnet. Denn die zwei Typen von einstimmigen Tonstücken, die hier aufgestellt sind, Madrigal und Arie, bilden mit den Grundzügen ihrer Unterscheidung auch die formale Grundlage der folgenden monodischen Lyrik. Die Madrigale sind die geistig wie technisch anspruchsvollere Kunstform; ihnen eignet ein ins Große strebender pathetischer Grundzug, der in der Breite der (meist mehrteiligen) Anlage, der deklamatorisch-rezitativischen, mit Koloraturen reich verbrämten Melodik auch nach außen hin sich repräsentiert. Die Arien geben sich dagegen schlichter, volkstümlicher, mit schärfer periodisierter, liedmäßiger Melodik und meist knappem, strophischen Bau. So scharf aber die Formen Madrigal und

[1]) Diese Bedeutung des Meisters hat zuerst Torchi (vgl. Rivista musicale I, Seite 631 ff.) richtig erkannt.

Arie als Typen sich scheiden, so finden sich doch von Anfang an Fälle, in denen beide einander genähert oder auch ganz verschmolzen sind. Von der Terminologie muß man dabei ganz absehen, denn die ist — eine dem Musikhistoriker geläufige Erscheinung — ziemlich willkürlich. Teilweise halten ja die Komponisten die beiden Typen auch äußerlich durch die ihnen entsprechende Bezeichnung auseinander, bereichern dabei die Nomenklatur mitunter auch durch weitere Titel, wie Ottava, Sonetto (z. B. Francesca Caccini, Puliaschi), Canzonetta, Villanella (Quagliati) Scherzo (Brunelli) u. dgl., denen wesentliche musikalisch unterscheidende Bedeutung nicht zukommt (— sie fallen bald unter den Arien-, bald unter den Madrigaltypus —). Aber auch wenn jegliche Bezeichnung fehlt, lassen sich die beiden Grundformen unschwer auseinanderhalten, und so können wir das Nebeneinander von „Arie" und „Madrigal" in Werken von Brunetti, Peri, Radesca, Bellanda, Francesca Caccini, M. da Gagliano, Visconti, Belli, India, Giovb. Gagliano, Quagliati, G. F. Anerio, Puliaschi, Landi, Boschetti, Vitali, Falconieri, Capello, Fornaci, Saracini bis weit ins dritte Jahrzehnt der neuen Kunstgattung herein verfolgen. Freilich ist dabei die Stellung der beiden Typen eine keineswegs ganz gleichmäßige. Besonders überzeugte Vertreter des Florentiner Pathos, wie Bellanda, halten sich natürlich vorwiegend ans Madrigal; in des Meisters „Musiche" von 1607 ist die strophische Arienform nur durch einen Gesang: „Bella vergine canora" vertreten; alles übrige sind Madrigale, die, wie noch verschiedentlich zu beobachten sein wird, trotz aller Unbeholfenheit schon manchen wichtigen, entwicklungsgeschichtlichen Keim enthalten. Schlimmer wird die einseitige florentinische Vorliebe für die Madrigalform, wenn ihr ein minder inspirierter Musiker, wie Fornaci, verfällt, dessen „Amorosi respiri musicali" (1612) schon von Ambros sich berechtigten Tadel ob ihres „kleinlichen, seelenlosen Häckelwerks von Noten" gefallen lassen mußten. Weit leichter haben es die Künstler, die, wie Radesca, wie Boschetti, wie — in einigen Werken — Vitali, die Arienform in den Vordergrund rücken, denn es ist eine immer wieder zu beobachtende Tatsache, daß in dieser Gattung von Anfang an sich die weitaus befriedigendsten, künstlerischen Resultate des stile nuovo ergaben. Wie stark fällt z. B. im lyrischen Anhang von Boschetti's „Strali d'amore" das eine verschnörkelte madrigaleske Sonetto „False gioie" gegenüber den gefälligen Ariosi ab, und auch bei India, Quagliati, Puliaschi stehen arg zopfigen, trockenen, madrigalesken Stücken durchaus erfreuliche, ansprechende „Arien" zur Seite. Der Grund dieser verschiedenen künstlerischen Entwicklung der beiden Formtypen liegt in ihrem bereits andeutungsweise charakterisierten Wesen begründet. Das „Madrigal" zeigt die entschieden „fortschrittlichere" Art; es repräsentiert die Errungenschaften des stile nuovo ausgeprägter und ausgedehnter und wird der eigentliche Ausgangspunkt der späteren Solokantate, wie denn die ersten von den Komponisten ausdrücklich als solche bezeichneten Kantaten von Al. Grandi (1620), Berti (1624), Turini (1624),

Rovetta (1629) u. a. im wesentlichen nichts anderes als Solomadrigale seither bekannter Faktur sind. Die „Arie“ mit ihrer schlichten volkstümlichen Melodik hat dagegen von Anfang an retrospektiven Charakter: sie ist ein nur äußerlich technisch den neuen Verhältnissen angepaßter Nachhall des alten Villanellenstils. Dieser Zusammenhang tritt besonders klar zutage in Werken, die neben den einstimmigen auch zwei- und dreistimmige Tonsätze in „Arien“form bringen, wie etwa bei Brunelli in seinen zwei Büchern „Arie etc.“ von 1613 und 1614 oder Kapsberger in seinen diversen Libri di Villanelle. Bei Brunelli z. B. stehen dreistimmige Stücke, die außer flüchtiger (oder wohl auch ganz fehlender) Andeutung eines (entbehrlichen) Continuo mit dem stile nuovo überhaupt nichts zu tun haben, sondern durchaus der Welt Gastoldis und seines Kreises angehören; von ihnen scheiden sich die in Faktur und Melodik völlig gleichgestalteten zwei- und einstimmigen „Arien“ durch nichts, als eben die geringere Stimmenzahl und den dadurch notwendig werdenden begleitenden Continuo. Die „Arien“form ist somit ganz allgemein der Repräsentant jener Neigung zur Berücksichtigung der Traditionen der alten Kunst, durch die wir die römische Gruppe der Frühmonodisten speziell bedingt sahen, und in dieser Form bringen von Anfang an selbst die ausgesprochensten Florentiner, wie etwa Peri in seinen Musiche von 1609, in der Wirkung sehr erfreuliche retrospektive Momente. Hier ist neben der im Streben nach textlichem Einzelausdruck zerstückelten Deklamatorik des stile nuovo die einheitliche, geschlossene, musikalische Linienführung aufrechterhalten und wieder zu Ehren gebracht. Darum mußte eine Verschmelzung der beiden Typen „Arie“ und „Madrigal“ nicht nur für die Formgebung im allgemeinen, sondern speziell für die Entwicklung der Melodik des stile nuovo von großer Bedeutung sein. Die günstige Wirkung eines solchen Verschmelzungsprozesses läßt sich z. B. schon früh im zweiten libro de madrigali (1607) von Barbarino beobachten, dessen Tonsätze durch untermischte liedmäßige Melodik sehr gewinnen, ein Prozeß, der in späteren Stadien der Entwicklung, z. B. bei Cifra und bei Vitali, noch deutlicher hervortritt. Das Streben, die Florentiner Deklamatorik mit geordneter musikalischer Periodisierung zu vereinen, das letzterer speziell im Lib. IV seiner „Arie“ (1622) und Lib. V seiner „Varie musiche“ (1625) bekundet, verdient deshalb besonders hervorgehoben zu werden, weil Vitali als Opernkomponist (in „L'Aretusa“, 1620) in der Melodiebildung noch fast bedingungslos den Florentiner Dogmen folgt. In Einzelfällen hatte die Annäherung von „Arie“ und „Madrigal“ allerdings auch die gegenteilige Wirkung, die glatte Melodik der Arie durch madrigaleske Deklamationsallüren zu stören, wie z. B. die schwerfällig kadenzierten Arien in Benedetti's „Musiche“ von 1611 erkennen lassen. Und wieder unter anderen Verhältnissen kam es dann wohl auch vor, daß das Madrigal auch ohne den Umweg über die Arie den Weg zu geschlossener Melodik fand, so bei Meistern der römischen Schule, denen das Erbe der

klassischen Polyphonie sich besonders lebendig erhalten hatte. Giov. Fr. Anerio z. B. zeigt in den einstimmigen Madrigali seiner „Selva Armonica" (1617) ausgesprochen den freien Melodienfluß des polyphonen Madrigals Marenzios und seiner Umgebung. Im übrigen aber war es, wie gesagt, hauptsächlich die entwicklungsgeschichtlich wichtige Mission des Arientypus, der musikalischen Klarheit und Gesetzmäßigkeit in der Melodik des stile nuovo vorzukämpfen. Und hier ist, wie bereits angedeutet, als einer der glänzendsten der Name Andrea Falconieris zu nennen. Die 17 einstimmigen arienartigen Gesänge in seinem Lib. I di Villanelle (!) (Rom 1616) heben sich mit ihrer fließenden Frische, der Geschmeidigkeit und sinnlichen Schönheit ihrer melodischen Linie unerreicht aus ihrer Umgebung heraus. Zweifellos war die „Arie" auch die Form der neuen Musikgattung, die sich am raschesten in der Gunst der Allgemeinheit festsetzte. Charakteristisch in dieser Hinsicht ist es, daß das erste, als solches jedenfalls den Bedürfnissen weiterer Kreise Rechnung tragende Sammelwerk monodischer Lyrik, die „Affetti amorosi" (1618) von Giovanni Stefani, ausschließlich — durch anmutige melodische Führung ausgezeichnete — strophische „Arien" enthält.[1])

Die namentlich durch die „Arien"form vermittelte Verschwisterung des stile nuovo mit dem Geist der älteren Kunst brachte hier die musikalischen Momente aber nicht nur in der Melodik, sondern in der Formgebung überhaupt zu entsprechender Entfaltung. Der Ursprung des stile nuovo war von Anfang an ja ein durchaus literarischer, und so wurde für den musikalischen Bau der lyrischen Monodien namentlich in der Madrigalform bis ins kleinste Detail die dichterische Anlage maßgebend. Aus lauter einzelnen, die textliche Gliederung scharf hervorhebenden, mosaikartig zusammengesetzten kleinen Phrasen bestehend, mußte diesen Stücken jene innere musikalische Geschlossenheit fehlen, die ihnen erst die Berührung mit der nicht nur den Vers, sondern vor allem die logische Entwicklung der musikalischen Motive zur Grundlage der Formgebung wählenden älteren Kunst allmählich vermittelte. Charakteristisch für diesen literarischen Geist unserer Kunstgattung ist, daß, wie ich an anderer Stelle bereits ausführte, für einzelne dichterische Formen der Lyrik gelegentlich allgemein musikalische Schemen aufgestellt wurden. So bringt z. B. Bellanda in seinen „Musiche" (1610) eine „Aria per sonetti", desgleichen Calestani in seinen „Madrigali et Arie" (1617) ein „Modo di cantar Ottave". Solche und ähnliche Stücke sind als Typen für die musikalische Behandlung der betreffenden Dichtformen zu verstehen; komponiert erscheint nicht nur das spezielle Sonett oder die spezielle Ottave, die den Text des Tonstückes bildet, sondern die Kunstform des Sonetts, der Ottave als solche, so daß auf die Kompositionen alle Dichtwerke, die sich in jenen

[1]) Darunter auch einige „Arie Siciliane", eine Art Tanzlieder, die später bekanntlich in der Oper sehr beliebt werden.

Formen geben, gesungen werden können. Allein auch noch viel allgemeiner erscheint der literarische Aufbau zur Grundlage des musikalischen gewählt: denn die strophische Mehrteiligkeit der „Arie" wie die des mehrsätzigen Madrigals ist ursprünglich ebenfalls lediglich ein textliches Moment. Nicht irgendein musikalisches Band verknüpft die einzelnen Sätze des durchkomponierten Madrigals, sondern nur die inhaltliche dichterische Zusammengehörigkeit. Hierin eine entwicklungsgeschichtlich bedeutsame Wendung herbeigeführt zu haben, ist ebenfalls ein Verdienst, das Einflüssen der Vergangenheit gutzuschreiben ist. Der erste Schritt zur „Musikalisierung" des Baues der mehrteiligen Monodie wurde nämlich durch Einführung der aus der A cappella-Kunst übernommenen Form der „Variation über gleichbleibenden Baß" getan, wobei die einzelnen Sätze oder Strophen durch Beibehaltung stets des gleichen Basses zu wechselnden melodischen Oberstimmen musikalisch verknüpft sind. In der Oper hatte diese Gestaltungsart bereits Agazzari in seinem „Eumelio" (Rom 1606) — andeutungsweise sogar schon Caccini in der „Euridice" — verwendet; in der lyrischen Monodie dürfte einer ihrer frühesten Vertreter Bellanda sein, der sich ihrer in seinen „Musiche" von 1610 allerdings in noch ziemlich primitiver Form bedient, insofern bei ihm die Veränderungen der Oberstimmen über dem gleichbleibenden Baß auf verhältnismäßig geringfügige melodische Abbeugungen beschränkt sind. Später begegnet diese primitive Form nur ganz vereinzelt in Werken reaktionären Charakters, wie den Musiche der Francesca Caccini (1618); sonst ist freiester Wechsel der Melodik in den einzelnen Variationensätzen die Regel. Bei manchen Komponisten, wie Belli (I. Libro delle Arie, 1616) und Landi (Arie, 1620), erfährt sogar der vereinheitlichende Baß teilweise ziemlich weitgehende melodische Abwandlungen.

Die Bedeutung der beschriebenen Variationenform liegt also darin, daß durch sie die textliche (resp. strophische) Mehrsätzigkeit auch ein musikalisches Substrat erhielt. Noch wichtiger aber ist die Beobachtung, daß sich allmählich auch in den einzelnen textlich geschlossenen Sätzen Keime einer zur Mehrteiligkeit führenden musikalischen Gliederung zeigen. Das weitaus wichtigste Mittel einer solchen Gliederung ist der Taktwechsel; ihm begegnen wir in dieser Funktion z. B. schon in Bellandas „Musiche" von 1607, die sich überhaupt durch eine für die Zeit ungewöhnliche Klarheit der Formgebung auszeichnen. Hier stellt beispielsweise der Gesang: „Questa invitta guerriera" einen im $\frac{3}{2}$-Takt gehaltenen Abschnitt „Che vincitrice intanto" zwischen zwei 𝄵-taktige Ecksätze. Es handelt sich dabei um Parallelen zur Gabrielischen Kanzonenform, mithin zur Instrumentalmusik, die, wie alsbald zu zeigen sein wird, überhaupt manch wichtigen Einfluß auf die Frühentwicklung unserer Kunstgattung gewonnen hat. Im übrigen dauerte es noch ziemlich lange, bis die in solcher Verwendung des Taktwechsels schlummernden Keime rein musikalischer Mehrteiligkeit voll zur Entfaltung

kamen; erst im dritten Jahrzehnt der Entwicklung, in den Monodienwerken Frescobaldis, Negris u. a., gewinnen sie allmählich mehr Ausbreitung. Bis dahin wird das Ausdrucksmittel des Taktwechsels von den Monodienkomponisten nur vereinzelt, wie z. B. von Landi, zur Abgrenzung größerer Unterabteilungen verwendet; häufiger erscheint es als melodische Kleingliederung (vgl. z. B. Radesca:



Ähnliches namentlich bei Fornaci u. a.), womit ein beliebtes Stilmoment der späteren Kantate vorweggenommen erscheint. Doch hat es hierbei in gewissen Fällen noch eine weitere Bedeutung. Man sehe nachstehende Stelle aus einem Madrigal von Capello (1617):



Hier stehen die interkalierten Tripeltakte durch die breiteren melodischen Konturen und den bewegteren Continuo dem ganzen Ausdruck nach in einem gewissen Gegensatz zu den vorhergehenden und nachfolgenden deklamatorischen Partien über dem „ruhenden Baß": die letzteren tragen einen rezitativischen, die ersteren dagegen einen ariosen Charakter: tatsächlich stehen wir mit solchen stilistischen Beobachtungen an der Wiege der Trennung von „Arie" und „Rezitativ", einer der wichtigsten Grundlagen der Mehrteiligkeit der späteren Kantatenform und aller verwandten Gattungen überhaupt. — Als minder wichtige Fälle musikalischer Mehrteiligkeit lassen sich in den Frühmonodien noch beobachten die ziemlich häufige Gliederung durch Tonartwechsel (angedeutet durch Wechsel der ♭-Vorzeichnung)[1]) und das Vorkommen

[1]) Übrigens ist dieses Vorkommen des Tonartwechsels auch ein Zeichen für das fortschreitende tonale Verständnis der Zeit. Mit der Zerrissenheit des musikalischen Aufbaus namentlich im Madrigal ging ursprünglich natürlich auch absoluter Mangel einheitlicher Harmonieführung Hand in Hand. Dazu kam noch das experimentierende Streben fast aller Monodisten nach interessanten harmonischen Überraschungen, das sich bei einzelnen, wie dem bereits genannten Saracini, sogar zu einem ganz speziellen Stilmerkmal heraus-

der in der Vokalmusik ja längst heimischen zweiteiligen Liedform. Steigende Bedeutung aber gewinnen für den formalen Aufbau nun, wie bereits angedeutet, instrumentale Momente.

Irgendwelche den Zweck primitivster Unterstützung des Gesangs überschreitende Berücksichtigung des Instrumentalen lag ursprünglich dem vom literarischen Geiste der Camerata beherrschten stile nuovo durchaus fern. Wie rasch sich aber die Musiker in diesem Punkte von beengenden Vorurteilen frei machten, zeigt eine der Hauptstützen der Camerata, Jacopo Peri selbst, der auf dem Titel seiner „Musiche" von 1609 schon wieder das seit einem Jahrhundert übliche per cantare e sonare bringt, das vorher auch in Radescas „Canzonette" (1605) und manchen anderen monodischen Frühwerken wieder zu Ehren gekommen war. Wichtiger als solche dem Geist der Camerata aufs schroffste widersprechende Generalkonzessionen sind die speziellen instrumentalen Momente. Da kommen vor allem formbereichernd selbständige Ritornelle in Betracht. Auch solchen begegnen wir bereits im speziellsten Camerata-Kreis, bei Peri, bei Caccini (in den „Nuove musiche" von 1614) und dessen Tochter Francesca (1618), ferner bei Bellanda, Rontani, Calestani, Giobatt. Gagliano, Landi u. a. Diese Ritornelle sind in der Regel Vorspiele des Continuo, der dabei entweder den Baß des nachfolgenden Vokalparts vorausnimmt, wobei als instrumentale Oberstimme natürlich die Gesangsmelodie gedacht ist, oder diese Gesangsmelodie erscheint selbst im Baß: in beiden Fällen klingt sie jedenfalls präludierend an, ganz wie später im Lied und in der Opernarie. Andererseits finden sich Ritornelle aber auch als Zwischenspiele, wobei ihnen unter Umständen die Aufgabe zukommt, die größeren selbständigen Teile eines Stückes musikalisch zu verbinden. Im I. libro delle Arie (1616) von Belli z. B. vermitteln verschiedentlich kurze Continuoüberleitungen von etwa vier oder fünf Takten den Übergang zwischen den einzelnen Strophen der Gesänge; Ähnliches findet sich auch in den Musiche (1607) von Bellanda, wo in dem in zweiteiliger Liedform gehaltenen Balletto „Fugit'Amor" und dem ähnlich gestalteten „Pungenti dardi" ebenfalls ein paar Takte Continuozwischenspiel

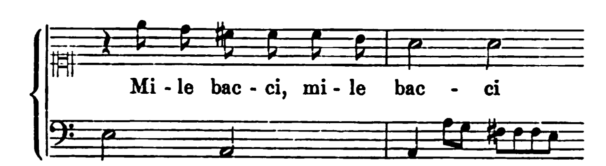
bildete. Auch hier war es in erster Linie die „Arie", die mit ihrer einfachen, liedmäßigen Periodik den Sinn auch für tonale Geschlossenheit stärkte. Das läßt sich in Frühwerken, wie z. B. Brunettis „L'Euterpe" (1606) klar erkennen, wo harmonisch sehr vernünftige „Arien" neben absolut untonalen „Madrigalen" stehen. Unter den harmonischen Effekten nehmen von Anfang an Orgelpunktwirkungen einen hervorragenden Raum ein, oft in ganz rasch vorüberhuschenden, aber eben dadurch einen gewissen pikanten Reiz bergenden Fassungen, wie:


(Brunetti a. a. O.)

Das zu beobachten ist deswegen von Interesse, weil ja bekanntlich später der Orgelpunkt von grundlegender Bedeutung für die rezitativische Melodik wird.

die Gliederung markieren. Diese Stücke gehören übrigens auch, abgesehen davon, einer Formgattung an, durch die instrumentale Anregungen einen bedeutsamen Einfluß gewannen: es sind nämlich Tanzlieder. Das Tanzlied hatte sich ja bereits in der alten Polyphonie einen Platz erkämpft, und die eminente Beliebtheit und Verbreitung, deren sich Werke wie die Balletti von Gastoldi und Donati erfreuten, mochten auch die Vertreter des stile nuovo auf die Form hinweisen. Dem Florentiner Dogma war natürlich die vom Sprachakzent unabhängige „reinmusikalische Rhythmik" des Tanzliedes strikte zuwiderlaufend; ihr Auftreten bei einer Reihe unserer Monodisten (Bellanda, Caccini, Radesca, Falconieri, Calestani) ist also ein abermaliges Zeichen der Verselbständigung der neuen Kunstgattung gegenüber den Prinzipien ihrer Urheber. Fortan spielt das Tanzlied in allen Gattungen und Entwicklungsphasen der lyrischen Monodie bis zur Blüte- und Verfallszeit der Kammerkantate eine Rolle; in unserem Frühstadium aber kommt ihm an der Mitarbeit zur Gewinnung selbständiger, gefestigter musikalischer Formgebung besonderer Anteil zu. Balletto, Gagliarda, Corrente, Volta, Ciaconna treten dabei als die beliebtesten Typen hervor. Der vielleicht interessanteste Vertreter des Tanzliedes unter den Frühmonodisten ist Calestani; in seinen Madrigali et Arie von 1617 finden sich — ähnlich wie im (deutschen) A cappella-Lied der Zeit — gelegentlich Gruppierungen nach Art der Variationensuite. So trägt z. B. das Sopranstück „O pur deggio partire" die Bezeichnung „In Gagliarda". Darauf folgt das gleiche Stück mit anderem Text als Corrente. Da der poetische Gehalt beider Gesänge ein verwandter ist, erscheint das musikalisch technische Verfahren auch ästhetisch gerechtfertigt.

Mehr für die Formentwicklung im Detail gewinnen instrumentale Momente anderer Art Bedeutung. So steigert die allmähliche melodische Bereicherung des anfangs als bloße Harmoniestütze gedachten Continuo und seine in Einzelzügen sogar schon in Caccinis „Nuove musiche" nachweisbare imitatorische Verflechtung mit der Singstimme entschieden den melodischen Fluß des Ganzen. Bellanda und Belli sind unter unseren Frühmonodisten in diesem Punkte die beiden fortschrittlichsten. Solche Ansätze zur freieren melodischen Führung des Continuo finden sich namentlich an Stellen, wo die Singstimme breitere Notenwerte aushält. Dabei zeigen Beispiele, wie:



(aus einem Madrigal „Perche duoi Bacci" von Capello), daß sich auf solche Weise zugleich Gelegenheit bot, die berüchtigten „lastenden Haltenoten" der Florentiner Deklamatorik musikalisch zu überbrücken. Teilweise in gleichem

Sinne wirkt die Beiziehung konzertierender Soloinstrumente, der wir in unserer Kunstgattung ebenfalls schon früh (z. B. bei Marini und Quagliati) begegnen, und mit der abermals eine in der begleiteten Gesangsmusik bis heute verwendete Ausdrucksform gefunden war. Das interessanteste Frühwerk in dieser Beziehung ist Quagliatis „Sfera armoniosa" (Rom 1623), auf dessen einschlägige Bedeutung schon von verschiedenen neueren Forschern (Riemann, Leichtentritt) hingewiesen worden ist. Es zeigt deutlich die Einflüsse des instrumental bereicherten Konzertmadrigals der Zeit[1]). Aus dieser Quelle stammt auch die Erweiterung der bekannten Continuoritornelle usw. zu selbständigen Instrumentalsätzchen, wie sie z. B. Quagliatis Sopranstück: „Felice che mi mira" zeigt; es wird von einer auf zwei Linien im 𝄞- und 𝄢:-Schlüssel notierten Toccata con un Violino e la Tiorba eingeleitet, die indessen formal mit der gleichzeitigen Tokkata für Tasteninstrumente höchstens die Vorliebe für raschen Wechsel von geradem und ungeradem Takte gemein hat.

Zu ganz eigenartigen formalen Entwicklungen führt endlich ein inhaltliches Spezialmoment unserer Kunstgattung, nämlich die Neigung zum Dramatischen, „Darstellerischen", die in der Geschichte der lyrischen Monodie von Anfang an eine wichtige Rolle spielt, wie denn auch die spätere Solokantate sich oft als ausgesprochene dramatische Szene gibt oder durch Schilderung einer bestimmten Situation u. dgl. wenigstens bis zu einem gewissen Grade dramatischen Charakter erhält. Zur kurzen Bezeichnung dieser Gattung wollen wir den Ausdruck „Sujetkantate" prägen. Den Ausgang nimmt diese Sujetkantate von der Form des Dialogs. Die bei Ambros-Leichtentritt S. 789 geschilderte Duoszene „Tirsi e Filli" aus den 1602 in erster Auflage erschienenen Musiche von Megli kann als eines der frühesten Muster der Gattung im stile nuovo gelten. Über die Wurzeln der Gattung und einiges Prinzipielle vergleiche man Kroyers Studie „Dialog und Echo in der alten Chormusik" im 16. Band dieses Jahrbuchs S. 21 und 23). Das dort bereits angedeutete ungefähre Stoffgebiet dieser (speziell) Dialoge sei hier durch Zusammenstellung einiger der wichtigsten einschlägigen Erscheinungen aus den Werken unseres Komponistenkreises noch etwas konkreter umschrieben. Wir nennen: Megli: „Tirsi e Filli". — Barbarino: Dialogo di Anima e Caronte (später von Serafino Patto als geistliche Parodie bearbeitet). — Bellanda: „Tirsi e Filli", „Amante ed Amore", „Anima e corpo". — Visconti: „Dialogo sopra la lontananza d'un Pastore". — Radesca: „Mirtillo ed Amarilli". — Quagliati: „Angelo ed Anima". — Cifra: „Angelo e Maria". — Anerio: „Anima e Christo". — Boschetti: „Amante ed Amore". — Fornaci: „Eurillo e Lilla". Mit den in diesen Beispielen vertretenen Sujets dürfte dem Genre nach das Stoffgebiet des Dialogs so ziemlich erschöpft sein; bei der bekannten Einförmigkeit der gesamten dichterischen Grundlage unserer Kunstgattung ist natürlich auch auf diesem Spezialgebiete sonderliche Varietät

[1]) Vgl. des Verfassers Aufsatz „Zur Geschichte des ital. Continuo-Madrigals im 17. Jahrhundert". (Sammelbde. d. Int. Mus. Ges. XI, 4.)

nicht zu erwarten. Auf die entwicklungsgeschichtliche Verknüpfung dieser neueren monodischen mit der älteren chorischen Dialogliteratur hat Kroyer a. a. O. aufmerksam gemacht. Sie läßt sich an einzelnen Übergangserscheinungen deutlich verfolgen. Die vierstimmigen Tonsätze in Brunettis Monodienwerk „L'Euterpe" z. B. sind in der Druckanordnung in zwei zweistimmige Partien zerlegt: auf der linken Seite stehen Canto und Basso primo, auf der rechten Canto und Basso secondo partiturmäßig untereinander, und jede Gruppe hat ihren eigenen Continuo. Damit erscheint der alte doppelchörige Stil in eigenartiger Weise auf die neue vokale Kammermusik übertragen: wir haben hier gewissermaßen Dialoge zweier Duette vor uns. Ähnlich in der Anlage ist der vierstimmige Dialog „Mirtillo ed Amarilli" von Radesca, dessen Anfang bei Ambros-Leichtentritt S. 442 ff. mitgeteilt ist; ferner Boschettis Dialogo à tre „Che fai Dori", in dem zwei Sopranstimmen einerseits mit einer Baßstimme andererseits im Wechselspiel zusammentreten. In solchen Fällen sehen wir das neue dialogische, duettistische Prinzip aus dem alten chorischen herauswachsen. Im übrigen gehören die neuen Dialoge so ziemlich ausschließlich der wirklichen Monodienliteratur an, d. h. es überwiegt in ihnen der einstimmige Satz. Verschiedentlich ist die Anlage so, daß eine ausgedehntere Folge einstimmiger Wechselreden durch ein zweistimmiges Schlußsätzchen gekrönt wird: diese Gestaltungsart zeigen u. a. die genannten Stücke von Barbarino, Visconti, Anerio, Boschetti und Bellandas „Anima e corpo". Viscontis „Dialogo sopra la lontananza d'un Pastore" beginnt beispielsweise mit längeren Solis beider Stimmen („O selve, o fiumi"), woran sich die eigentlichen dialogischen Wechselreden schließen. Zwei zweistimmige Kanzonetten bilden den Abschluß. In einzelnen Fällen, z. B. in Quagliatis Dialog „Angelo ed Anima", wird der Schlußsatz auf drei Stimmen erhöht und erhält dadurch chorischen Charakter; hier machen sich Einflüsse der den Weg zum Oratorium weisenden lyrisch-dramatischen Motettenlauda geltend[1]). Im Gegensatz dazu verlaufen dann aber wieder manche Dialoge nur in einstimmigem Tonsatze; so Viscontis „Chi m'asconde", Benedettis · „Chi nudrisce", M. d. Gaglianos „Bel pastor", die bereits genannten Dialoge Cifras und Fornacis, ferner Bellandas „Amante ed Amore", „Deh dimmi Amor" und „Tirsi e Filli". Vereinzelt kommt dabei z. B. in dem letztgenannten Stück auch wieder die aus dem älteren polyphonen Dialog bekannte Form der strophischen Anlage zu ihrem Rechte; Bellandas Dialog besteht aus zwei Strophen: die erste singt Tirsi, mit der zweiten gibt Filli die Antwort. Sonst ist die Gruppierung der Wechselreden meist eine freiere, in der Anordnung lediglich durch den Text bedingte, wobei sich die Stücke von einfachen Monodien nur durch die durch Schlüsselwechsel angezeigte Verwendung verschiedener Stimmgattungen unterscheiden. So zeigen sie sich nahe verwandt den eigentlichen solistischen Sujet-

[1]) Vgl. A. Schering, Geschichte des Oratoriums S. 48. — Hierher gehört auch der bei Ambros-Leichtentritt a. a. O. S. 430 mitgeteilte Mariendialog.

kantaten, die jedenfalls der Idee nach im Dialog eine ihrer Hauptquellen haben. Solche solistische Sujetkantaten treffen wir im Rahmen unserer Frühmonodien ebenfalls schon verschiedentlich an; wir nennen als Beispiele drei „Intermedien“ aus Brunellis op. 10 (1614), „Intermedio d'Orfeo“, „Intermedio di Febo sopra il Lauto“ und „Intermedio della Terra a Giove“, das „Lamento della Madonna“ aus Saracinis lib. II (1620), den „Partenza“ überschriebenen Abschiedsgesang „Mi parto ohimé“ von Radesca (der überhaupt den Inhalt seiner Gesänge gerne durch kurze Überschriften andeutet), ferner ein Echo: „Anima peccatrice“ in Bellis I. lib. delle Arie (Venedig 1616). Ein „Scherzo sopra il Tamburo alla Turchescha“ von Calestani gehört, obwohl zweistimmig im Tonsatze, der Gattung nach ebenfalls hierher, ebenso wie manche nicht durch irgendeine spezielle Bezeichnung hervorgehobene, inhaltlich aber doch dramatischer Situationsschilderung sich nähernde Stücke, wie der in Benedettis Musiche von 1611 mitgeteilte Gesang Peris „Torna, deh torna“, der ganz den Ton eines Lamento anschlägt. Die „Sujets“ dieser frühesten dramatisierenden Monodien sind, wie man sieht, im wesentlichen schon aus der polyphonen Madrigalkunst bekannt[1]), wie namentlich die im weiteren historischen Verlauf so zahllose Male sich wiederholende Lamentoform. Besonderes Interesse darf das Bellische Echo beanspruchen, denn diese Form war in der Lyrik des stile nuovo zunächst noch etwas ziemlich Seltenes und, wo sie vorkam, in der Regel auf mehrstimmige Stücke beschränkt. Bei Belli handelt es sich dagegen um eine einstimmige Monodie, in der das Echo ganz wie im früheren Madrigal und in der gleichzeitigen Oper die Rolle eines Interlocutore mit den beliebten umdeutenden Antworten (scontento — contento, mai — ai u. dgl.) spielt. In der sonstigen musikalischen Anlage[3]) unterscheiden sich diese Sujetkantaten nicht

---

[1]) Vgl. Kroyer a. a. O., S. 24 f.

[2]) So in den bei Kroyer a. a. O. S. 29 mitgeteilten Fällen bei Brunetti, Montesardo, Anerio und Marini.

[3]) In einer Beziehung kommt den Sujetkantaten noch musikalische Sonderstellung zu, insofern nämlich bei ihnen durch den dichterischen Sinn bedingte spezielle Rücksichten auf die Wahl der Stimmgattungen zu nehmen waren. Über diesen Punkt habe ich mich eingehend geäußert in einem Aufsatze über Caccini (Blätter f. Haus- u. Kirchenmusik, XV. Jahrg. Nr. 6). Oft nahm man es damit (wie bekanntlich auch in der Oper) nicht sehr genau. Im übrigen sind in unserer frühmonodischen Literatur so ziemlich alle Stimmgattungen vertreten, doch macht sich von Anfang an eine gewisse Bevorzugung des Soprans geltend. Ausschlaggebend für die Wahl waren natürlich die jeweils gegebenen praktischen Bedürfnisse. Dem Streben nach möglichst vielseitiger Anwendbarkeit verdanken gelegentliche Anweisungen zum Transponieren der Stücke die Entstehung. So gibt z. B. Francesca Caccini in ihren Musiche von 1618 zu einer Aria sopra la Romanesca „Io veggio campi“ die Anmerkung: „Si può trasportare alla quarta alta“. Noch weiterer Spielraum wird in Radescas Libro V (1617) geboten, wo es in einer Notiz „Alli Lettori“ heißt: „Benchè l'opera sia à tre voci, nondimeno potrà cantarsi à voce sola s'in Soprano, che in Tenore, e anco à due, cioè Soprano e Basso .... il basso può cantarsi ancora all'ottava alta e questo per comodità de luoghi dove non vi fussero Bassi“.

von den übrigen Monodien, unverkennbar aber ist, daß sich die Komponisten bemühen, gerade in diesen Stücken ihr Bestes zu geben. Denn diese Formen gelten als etwas ganz Besonderes, was in der herkömmlichen speziellen Hervorhebung der Dialoge im Titel auch schon äußerlich zum Ausdruck kommt.

Damit ist in Kürze der Standpunkt der Entwicklung skizziert, auf dem nun mit dem beginnenden dritten Dezennium des stile nuovo die eigentliche Geschichte der „Solokantate“ beginnt. Diese Form wird auf ein Jahrhundert neben Oper und Oratorium eine musikalische Großmacht. Wie reich und mannigfaltig sie sich dabei im Laufe der Zeit auch gestaltet: die Keime zu allem sind bis zu einem gewissen Grade doch sämtlich in den Frühmonodien bereits gegeben.

Anhang: Literaturverzeichnis.

Leichtentritt glaubte (a. a. O. Seite 777) ein „annähernd vollständiges“ chronologisches Verzeichnis der gedruckten Monodienliteratur gegeben zu haben. Dasselbe ist aber doch vieler Ergänzungen und Berichtigungen[1]) bedürftig, die man meiner nachfolgenden, bis 1625 reichenden, also das erste Vierteljahrhundert der neuen Kunstform umfassenden Liste entnehmen wolle. Neuauflagen sind dabei nicht berücksichtigt. Die Ortsangaben bezeichnen den Druckort.

1601. Luzzaschi (Rom). — **1602.** Megli (Venedig), Caccini (Florenz). — **1603.** Megli (Venedig). — **1606.** Barbarino (Venedig), Brunetti (Venedig). — **1607.** Bonini (Florenz), Barbarino (Venedig), Bellanda (Venedig), Lambardi (Neapel). — **1608.** Caccini (Venedig), Durante (Rom), Rasi (Venedig). — **1609.** India (Mailand), Ghizzolo (Venedig), Peri (Florenz), Megli (Venedig), Bonini (Florenz). — **1610.** Rasi (Florenz), Ghizzolo (Venedig), Barbarino (Venedig), Bellanda (Venedig), Kapsberger (Rom), Strata (Venedig und Genua). — **1611.** Benedetti (Florenz), Giov. Fr. Anerio (Venedig), Negri (Venedig), Quagliati (Rom). — **1612.** Porta (Venedig), Cecchino (Florenz), Kapsberger (Rom). — **1613.** Pace (Venedig), Bonini (Venedig), Brunelli (Venedig), Caccini (Venedig), Ghizzolo (Mailand), Cesana (Venedig), Cecchino (Venedig), Cifra (Rom), Negro (Mailand), Notari (London), Benedetti (Venedig). — **1614.** Barbarino (Venedig), Caccini (Florenz), Brunelli (Venedig), Saracini (Venedig), Lambardi (Neapel), Cifra, Dognazzi, Patta (Venedig), Rontani (Florenz). — **1615.** Cifra (Rom), M. de Gagliano (Venedig). — **1616.** Lambardi (Neapel), Boschetti (Viterbo), Barbarino (Venedig), Belli (Florenz), Brunelli (Venedig), Cecchino (Venedig), Cifra (Rom), Corradini (?) (Venedig), Falconieri (Rom), Orlandi (Venedig), Ugoni (Mailand), Visconti (Venedig). — **1617.** Anerio, Giov. Frc. (Rom), Benedetti (Florenz), Calestani (Venedig), Cifra (Rom), Capello, Fornaci, Milleville (Venedig), Olivieri (Rom), Pace (Venedig), Quagliati (Rom), Vitali (Florenz). — **1618.** Vitali (Rom), Puliaschi (Rom), Rontani (Rom), Allegri, Lorenzo (Venedig), Stefani (Venedig; Sammelwerk!), Borboni (Rom), Francesca Caccini (Florenz), Cifra (Rom), Corradi (Venedig, 2. Aufl. v. 1616?), India (Mailand), Marini (Venedig). — **1619.** Rontani (Rom), Kapsberger (Rom), Giov. Fr. Anerio (Rom), Falconieri (Florenz und Venedig), Monteverdi (Venedig). — **1620.** Rontani (Rom), Vitali (Rom), Accademico Bizzarro (Venedig), Marini (Venedig), Giaccio (Neapel), Petratti (Venedig), Grandi (Venedig), Rasi (Venedig), Landi (Rom), Saracini (Venedig), Stefani (Venedig; Sammelwerk!). — **1621.** Accademico Bizzarro (Venedig), Turini, Puliti (Venedig), Veneri (Rom), Ghirlandetta amorosa (Sammelwerk; Orvieto), Giardino musicale (Sammelwerk; Rom). — **1622.** Milanuzzi (Venedig), Rontani (Rom), Guazzi (Venedig), Marini (Parma), Torre (Venedig), Vitali (Venedig), L'aurata Cintia (Sammelwerk; Orvieto), Vazzosetti Fiori (Sammelwerk; Rom). — **1623.** Kapsberger (Rom), Milanuzzi (Venedig), Monteverdi (Venedig), Albini (Mailand), Giovannbatt. Gagliano (Venedig), Ghizzolo (Venedig), Giamberti (Rom), Manzola (Venedig), Possenti (Venedig), Quagliati (Rom), Vitali (Florenz), Concerti amorosi (Sammelwerk; Venedig), Il Maggio fiorito (Sammelwerk; Orvieto). — **1624.** Milanuzzi (Venedig), Berti (Venedig), Turini (Venedig), Vivarino (Venedig). — **1625.** Milanuzzi (Venedig), Capece (Rom), Gualtieri (Venedig), Miniscalchi (Venedig), Vitali (Venedig), Pesenti (Venedig). [Die handschriftliche Originalliteratur dürfte in dieser Frühzeit der Monodie kaum von größerer Bedeutung sein.]

---

[1]) Das von L. genannte Werk von Franzoni (1605) enthält nur mehrstimmige Stücke. — Bonini ist 1608 nur mit einer Neuauflage des Werkes von 1607 vertreten. — Von Peri kam 1608 eine Neuauflage der Musik zu „Eurydice“ heraus; sein Monodienwerk fällt erst 1609. — 1612 ist von Rasi kein Druckwerk erschienen; nur ein von diesem Jahr datiertes Manuskript besitzt die Bibl. Proske. Das Druckwerk Montesardos von diesem Jahr enthält nur zwei- und dreistimmige, keine einstimmigen Stücke. — 1615 ist von Brunelli kein Werk erschienen; nur die Dedikation des 1616 datierten opus 12 ist vom 24. XI. 1615 gezeichnet. Die Affetti spirituali von Bonini 1615 sind à due voci, die „Salmi“ von Severi 1615 sind ein kirchliches Werk. Die Musiche von India 1615 sind à due voci. Von Cecchino dürfte 1615 überhaupt kein Werk erschienen sein. — 1616 ist von Radesca di Foggia nur eine Neuauflage der bereits 1605 veröffentlichten Canzonette à 2 voci (!) erschienen. — 1617 ist von Bucchianti nichts erschienen, das einzige von ihm bekannte Werk datiert von 1627. Von Grandi ist nur eine Neuauflage der Madrigali von 1616 erschienen. — 1620 ist von M. A. Negri nichts erschienen.

Schlußbeitrag zur Geschichte der venetianischen Oper.

Von

Hermann Kretzschmar.

Die hier folgenden letzten Mitteilungen aus den Akten des Museo Civico in Venedig müssen mit einem Nachtrag zu den in den Jahrbüchern von 1907 und 1910 gebrachten Komponistenbriefen eröffnet werden. Es handelt sich um einen von Wien am 13. Dezember 1665 abgeschickten Brief des Pietro Andrea Ziani, der zwar die Unterschrift Vincenzo Ziani trägt, aber dem Inhalt nach von keinem andren Verfasser als dem Komponisten des „Annibale in Capua" herrühren kann. Ziani meldet darin dem Marco Faustini, daß er demnächst durch den Baron von Taxis, den österreichischen Postmeister der Dogenstadt, den Rest des 2. Akts, den 3. Akt und den Prolog der neuen Oper (Alciade) erhalten und somit die ganze Musik des Stücks haben werde. Die Partie des Nocchiero habe er für Signor Giacinto, die der Serilda im dritten Akt für Signor Antonio da Muran geschrieben und die Partie der Esilea Vecchia für einen Sopran gesetzt, damit sie Signor Antonio, der allein vom ganzen Personal in dieser Szene frei sei, mit übernehmen könne. Das Finale — überraschenderweise gebraucht Ziani diese Bezeichnung für das Schlußstück des dritten Aktes — „Alle Navi etc." habe er für vier Stimmen und zwei Violinen geschrieben, die vier Stimmen könnten jedoch mehrfach besetzt werden. Was in seinem Manuskript unklar oder falsch sei, möge Signor Rovettino in Ordnung bringen, nur an dem — früher schon erwähnten — Lamento des zweiten Aktes dürfe niemand etwas ändern, auch Cavagnino, der es zu singen hat, nicht. Das sei das Beste, was er überhaupt vermöge, und sein Lieblingsstück. Annähernd schön sei eine Cavata mit Violine, die er kürzlich für Signor Gabrielli geschrieben, auch sie könne Faustini haben. Zum Schluß empfiehlt er seinen Bruder bei dem mächtigen Impresario.

Das übrige Material besteht der Hauptmasse nach aus Briefen, die von Sängern und Agenten an Faustini gerichtet sind und zum kleineren Teil durch dessen Antworten und Anweisungen ergänzt werden. Dazu kommt noch eine Anzahl von Verträgen, Prozeßprotokollen, Listen und Verzeichnissen. Das

wichtigste und fast ständige Thema der Sänger- und Agentenbriefe sind Engagementsverhandlungen, die zuweilen sehr langwierig verlaufen und den für jene Zeit erstaunlich regen und guten Postverkehr Italiens stark in Anspruch nehmen. Sie gewähren in erster Linie einen Einblick in die wirtschaftliche Seite des Betriebs der Geschäftsopern des 17. Jahrhunderts, werfen aber auch vielfach auf die bei Virtuosen und Publikum herrschenden künstlerischen Ansichten und Ansprüche drastisch neues Licht. Nicht zuletzt haben sie dadurch Wert, daß sie mit Namen von Sängern und Sängerinnen bekannt machen, die heute scheinbar gleichgültig, bei fortschreitender Erforschung der Operngeschichte in einzelnen Fällen größere Bedeutung gewinnen können.

Der Vortrag des Stoffes wird am besten nach einer modifizierten chronologischen Ordnung erfolgen: über die zusammengehörenden Stücke wird ohne Unterbrechung berichtet.

Der Anfang der venetianischen Oper, die Zeit der Ferrari und Manelli, wird durch einen Brief vertreten, den G. B. Michele am 8. März 1638 aus Silvella an Faustini richtet, doch hat er mit dem Theater nichts zu tun und spricht dem Adressaten nur den Dank für eine erwiesene Gefälligkeit aus. Faustini war damals Kriminaladvokat, wie ihn auch später noch einzelne Korrespondenten titulieren, er hat also in den sechziger Jahren die Lasten des Impresario als schon bejahrter Mann getragen. Auch der zweite, Venedig 17. Februar 1641 datierte Brief wendet sich an Faustini als Jurist und ist für den in den Mitteln etwas skrupellosen Charakter der venetianischen Justiz nicht uninteressant: der Absender, Zuane[1]) Lanza, teilt mit, daß eine Person, die in einem heimlichen Stelldichein wichtige Prozeßaussagen hat machen wollen, aus Furcht vor „corda e prigione“ zurückgetreten ist. Einen dritten Privatbrief, in dem Faustini gebeten wird, einer früheren Dienerin anläßlich ihrer Verlobung ein Geschenk zu machen, bringt das Jahr 1647. Damals war aber Faustini schon mindestens seit vier Jahren Theaterdirektor, denn aus den Jahren 1643 liegen Briefe vor, in denen sich Girolamo Carli und Pietro Civrano zur Übernahme von Opernpartien verpflichten, 1644 bittet Dominico Cavallina mit Berufung auf früheres Auftreten in Venedig um erneute Verwendung. Das Theater, an dem Faustini in dieser Zeit die Geschäfte führt, ist das von San Cassiano, die berühmte Bühne, die zuerst öffentliche Opernvorstellungen einführte, an der Cavalli debütierte und über ein Jahrzehnt als Hauskomponist wirkte. Von San Cassiano liegt unterm 9. Oktober 1658 der erste venetianische Sängervertrag, den wir besitzen, vor. Da er typische Bedeutung hat, soll er hier im Wortlaut wiedergegeben werden:

„Signora Elena Passenelli verpflichtet sich hiermit, in der am Theater von San Cassiano während des laufenden Jahres aufzuführenden Oper (in musica) mitzuwirken. Sie ist bereit, an allen Proben und Aufführungen pünktlich und eifrig teilzunehmen und wird sich ohne Widerspruch allen Wünschen und Befehlen der leitenden Herren (signori

[1]) Dialektisch für Giovanni.

interessati) fügen. Dafür verpflichten sich die Herren Marc' Antonio Correro, Aloise Duodo und Marco Faustini, als die Direktoren der genannten Oper, die virtuose Tätigkeit der Signora Elena mit 70 Doppeldukaten, das Stück zu 28 Lire, zu entschädigen. Sie werden so ausgezahlt werden, daß Signora Elena am Schluß des Karnevals im Besitz der ganzen Summe ist. Dieser Vertrag hat vollständige Rechtskraft und wird in zwei Exemplaren ausgefertigt.

Marc Antonio Correr
Aloise Duodo
Marco Faustini
Elena Passenelli."

Am 18. Juli 1659 kommt ein ziemlich ähnlicher Vertrag mit Lucietta Gamba genannt Vidmana zustande, nur mit dem Unterschied, daß die Dame 150 Doppeldukaten, in drei Raten: a) nach der zweiten Vorstellung, b) in der Mitte, c) am Schluß der stagione, erhält. Bei Krankheit und Unglücksfällen braucht die Direktion nur für die wirklich stattgefundene Mitwirkung aufzukommen. Interessant ist an diesem Vertrag der Beiname der Sängerin Vidmana. Wohl möglich, daß sie von Haus aus Frau oder Fräulein Widmann hieß; es gibt im 17. Jahrhundert manche italienische Sänger, aus deren Namen eine schlechtverdeckte deutsche Originalform hervorlugt. Es kann sich dabei nicht um Norddeutsche, sondern nur um Österreicher handeln.

Vom 6. Juni 1660 liegt dann ein Vertrag vor, in dem Ippolito Mazarini sich verpflichtet, im Laufe von sechs Monaten, spätestens bis zum 12. Dezember, zehn verschiedene Bühneneinrichtungen mit Prospekten, Kulissen und sonstigem Zubehör fertigzustellen. Die Zeichnungen müssen vorher Faustini vorgelegt werden. Dieser zahlt dem Mazarini monatlich 20 Dukaten Arbeitslohn für sich und Gehilfen, weiter 14 Dukaten für die Kost und außerdem noch einmalig 40 Dukaten. Dafür muß aber Mazarini auch alles Material liefern. Diese neuen Bühneneinrichtungen bestellte Faustini nicht für San Cassiano, sondern als neuer Direktor der wichtigsten Konkurrenzoper, des Theaters von San Giovanni e San Paolo, oder wie es nach dem Besitzer des Grundstückes im Volke hieß: das Theater Grimani. Nur zwei Jahre jünger als San Cassiano, hatte es vor diesem größere Raumverhältnisse und eine günstigere Lage im Kanal voraus. Auf seiner Bühne konnten einzelne Schiffe und ganze Geschwader ein- und auslaufen, Seegefechte und andere Wasserproduktionen stattfinden, und seine Ausstattungsleistungen wetteiferten mit denen der reichsten Hoftheater. Unter der Leitung Faustinis, der es gegen 900 Dukaten Jahrespacht an sich brachte, zeichnete es sich nun auch durch die Qualität des Sängerpersonals und durch Energie des Betriebes und der Arbeit aus. Schon am 4. September 1660 beauftragte der neue Direktor den Oratio Franchi mit der Lieferung der Kostüme und alles Zubehörs für zwei in der nächsten Spielzeit aufzuführende Opern. Franchi muß auch die Götter und Maschinenfiguren, die Statisten und Tänzer einkleiden, die Zeichnungen vorher Faustini bringen und auch bei dem kleinsten Schmuckstück und der letzten Schnalle an den

Stiefeletten dafür einstehen, daß alles gut und stattlich aussieht. Der 15. Dezember ist der letzte Termin der Ablieferung. Franchi erhält dafür 500 Venetianische Dukaten, zwei Drittel vor Beginn der Vorstellung, das letzte nach der zweiten Aufführung. Vorläufig gilt die Abmachung nur für drei Jahre, weil Grimani das Haus einstweilen nur auf diese Zeit an Faustini verpachtet hat. In dieser Maßregel kommt der riskante Charakter venetianischer Opernunternehmungen und die mit der unnatürlich großen Konkurrenz verbundene Gefahr zum Ausdruck. Auch Faustini sollte da noch üble Erfahrungen machen; vorderhand gewann er den konkurrierenden Theatern mit der Erweiterung des Repertoirs auf zwei Opern, denen er zuweilen noch eine dritte in einer neueingerichteten Herbst-Spielzeit hinzufügte, einen bedeutenden Vorsprung ab. Die zeitweiligen Versuche der Oper von San Moise, ihn einzuholen, mißglückten, nur das erst 1665 eröffnete Theater von San Salvatore — gemeinhin San Lucca genannt — tritt aus den Korrespondenzen als beachtenswerterer Nebenbuhler hervor.

Daß aus den ersten Jahren bei Grimani keine Korrespondenzen vorliegen, deutet vielleicht auf einen glatten Gang der Geschäfte, der Hauptsorge um gute Sänger hatte sich Ziani, der Lieferant der meisten in diesen Abschnitt fallenden Opern, angenommen.

Erst aus dem Jahre 1664 bringen die Akten wieder Lebenszeichen von St. Giovanni e Paolo. Die Jahreszahl beweist, daß Grimani sein Haus dem Faustini weiter und diesmal wahrscheinlich auf längere Frist verpachtet hat. Es sind zunächst zwei vom 26. und 28. Februar datierte, genau wie der vorgeführte Kontrakt mit Elena Passenelli formulierte Engagementsverträge, durch die Signor Bianchuzzi und Signor Giuliano Giuliani für den nächsten Karneval angeworben werden. Bianchuzzi erhält 200 Dukaten (zu 9 Lire 6 ct.), Giuliano 50 Skudi. Das sind Gehälter für mittlere und geringe Kräfte. Wenigstens Giuliano muß aber brauchbar gewesen sein, denn am 16. September 1666 engagiert ihn Faustini abermals.

Ein drittes Schriftstück aus 1664, ein Briefwechsel Faustinis mit dem Buchdrucker Stefano Curti, enthüllt ein Mißgeschick des Direktors, über das weitere Kunde sonst nicht vorliegt. San Giovanni hat die Doriclea, eine berühmte Komposition Cavallis, zu der Giovanni Faustini, der Bruder Marcos, das Libretto verfaßt hatte und die vor zwanzig Jahren an San Cassiano aufgeführt worden war, wieder bringen wollen. Aus unbekannten Gründen ist aber aus dieser Absicht nichts geworden, an die Stelle der Doriclea trat Cestis Orontea. Curti hat aber von der Neuauflage des Textbuches zur Doriclea schon zwei und eine halbe Seite gedruckt und verlangt und erhält dafür 32 Dukaten als Entschädigung. Nachträglich findet aber Faustini, daß er um 103 Lire übervorteilt worden ist und erhebt Einspruch.

In einem vierten Brief von 1664, datiert 7. März, meldet A. Lori in Rom, daß die Signora Nina sich nicht entschließen kann, nach Venedig zu

gehen, indessen scheine das noch nicht ihr letztes Wort zu sein. Bei dieser Gelegenheit empfiehlt Lori eine junge, schöne Schülerin, die aber erst 1667 fertig sein werde, will sich auch nach einem Contralto umsehen und die Signora Giulia, von der wir noch viel hören werden, für Faustini zu stimmen suchen. Auf Signora Leonora sei nicht mehr zu rechnen, da sie sich verlobt habe. Nach Ademollo[1]) war sie eine Berühmtheit und starb schon 1670.

Mit diesem Lori, in dem wir uns einen ehemaligen Sänger vorzustellen haben, der jetzt als Lehrer und zugleich als Opernagent wirkt, hat Faustini weitergearbeitet. Augenscheinlich war er eine sehr unternehmungslustige Natur. Als Ende Februar die Signora Nina immer noch ablehnt, schlägt er dem Faustini zur Beseitigung aller Nöte vor: er möge ihm, dem Lori, die Besorgung ganzer Opern übertragen. Sie würden bellissime sein und mit allem lebendigen und toten Material rechtzeitig in Venedig eintreffen. Wenn Cavalli nicht zu haben sei, werde er die Musik in Rom komponieren lassen. Das habe den Vorteil, daß da die Venetianer auch einen anderen Stil kennen lernten.

In einem Märzbriefe teilt dann Lori lauter Hiobsposten mit. Signora Caterina wolle nicht von Rom fortgehen, er habe keinen Contralto gefunden und Signor Contestabile sei ebenfalls nicht geneigt. Auf Signora Giulia hofft er durch den Grafen Morseaguti und durch ihren Lehrer einwirken zu können. Im Juni darauf empfiehlt er dem Faustini einen nach Venedig reisenden Herrn, dessen Namen auf einem Zettel beigelegt wird, und meldet, daß Signora Guarderoba unter der Bedingung zugesagt habe, daß sie der Herzog von Mantua beurlaube. Diese Notiz ist für die Geschichte der Oper in Mantua nicht belanglos! Wiederholt empfiehlt Lori weitere Schülerinnen mit der Versicherung, daß sie alle anderen Damen in Schatten stellen würden. Am 4. April stellt er eine Signor Ceffio in Aussicht. Die ferneren Nachrichten über Signora Guarderoba, die er gelegentlich eine virtuosa singolarissima mit kleiner Stimme nennt, enden mit der Meldung, sie sei schwer erkrankt und werde bald sterben. Als Ersatz empfiehlt er die schon im März des vergangenen Jahres genannte junge Schülerin, sie sei jedenfalls weit besser als die Bergamosca. Doch solle Faustini nicht mit ihr direkt verhandeln, weil dadurch Prätensionen erweckt würden. Der letzte Brief Loris (Rom, 5. Dezember 1665, an Caffio, Faustinis Vertreter, gerichtet) teilt mit, daß die später nochmals zu erwähnenden Schwestern Fiorare, denen Faustini Engagement angeboten hat, mit 400 Skudi nicht zufrieden sind, aber für 500 kommen wollen. Inzwischen hat sich die Angelegenheit aber schon dadurch erledigt, daß ihnen Faustini 600 bewilligt hat.

Die Korrespondenz von 1664 schließt mit einem Brief vom 29. November, in dem sich die Schwestern Lucia Olympia und Anna Maria

[1]) Al. Ademollo: I teatri di Roma, 1888. S. 188.

Cimini für einen Engagementsantrag bedanken. Sie können aber nicht annehmen, weil sie dieses Jahr bereits durch den spanischen Gesandten für Neapel und den Kardinal Danagone gebunden sind. Der für die Entwicklungsgeschichte von Kantate und Oper wichtigen Tatsache, daß Sänger in Diensten hochgestellter Privatpersonen stehen, werden wir noch häufiger begegnen.

Das erste Stück aus dem Jahre 1665, in dem die Korrespondenz sehr reich wird, ist eine vom 7. Februar datierte Quittung, in der Benetto Zorzi bescheinigt, auf Anweisung des Prokurator Duodo von Signor Francesco Bembo 2800 Lire = 100 Doppeldukaten für die Sängerin Anna Venturi erhalten zu haben. Sie scheint hiernach im Karneval 1664 an San Giovanni tätig gewesen zu sein.

Am 17. Februar 1665 verpflichtet sich Antonia Coresi in einem aus Venedig datierten Brief, in den Jahren 1666 und 1667 am Teatro Grimani zu singen. Sie erhält ein jährliches Honorar von 1000 Skudi und außerdem Reisegelder für Hin- und Rückfahrt, und diese auch für den Fall, daß sie Faustini nicht auftreten läßt. Doch darf sie dann nicht in Venedig bleiben und etwa bei einem Konkurrenztheater tätig sein.

Auch Nicolo Coresi, der Gemahl der Signora Antonia, gehört wie Lori unter die zahlreichen Sänger, deren sich Faustini als Mittelsmänner bediente. Das Ehepaar stand in Diensten des Kardinals Colonna und wechselt mit diesem den Wohnsitz zwischen Mailand und Rom. Aus Mailand (25. Aug. 1666) datiert das erste Stück einer langen Reihe von Briefen, die sich alle mit der Besetzung der in den Jahren 1666 und 1667 gegebenen drei Opern l'Alciade von Pietro Ziani, der Dori Cestis und dem Meraspe des Pallavicini beschäftigen. Es hat dem Faustini ersichtlich ganz außerordentliche Schwierigkeiten gemacht, für sie das geeignete Personal zu finden und sich mit den in Aussicht genommenen Virtuosen über die pekuniären und künstlerischen Fragen zu einigen. Außer Coresi hat zu diesem Zweck noch mindestens ein halbes Dutzend weiterer Korrespondenten aufgeboten werden müssen. Coresi meldet in jenem Augustbrief zunächst, daß er seiner Frau ihre Partie bereits einstudiert habe, in spätestens vier Wochen werde sie sie auswendig haben. Weiter berichtet er, daß Giuseppe Donati zwar in Mailand, aber für Venedig nicht zu haben sei, weil er mit seinem Herrn, dem Herzog von Nemours, nächstens nach Frankreich zurückgehe. Aus dieser Mitteilung darf geschlossen werden, daß die durch die Gastrollen Luigi Rossis und Francesco Cavallis zu öffentlicher Bedeutung gebrachten Bestrebungen, die Franzosen mit italienischem Musikdrama und italienischer Monodie bekanntzumachen, um diese Zeit noch gewichtige Vertreter hatten. Übrigens hat sich Donati, als er im folgenden Jahre mit seinem Herzog in der Nähe Roms weilte, doch dazu verstanden, bei Faustini zu singen. Wie Coresi (Rom, 4. Juni 1667) mitteilt, hat Donati zunächst gesichert sein wollen, daß die Oper, in der er mitwirken

soll, auch wirklich gut sei. Coresi, der schon in Mailand gewünscht hat, Cesti möge beide Opern für San Giovanni komponieren, knüpft an Donatis Vorbehalt die Mahnung: Faustini möge in diesem Punkte ja sehr vorsichtig sein, wenn die Kompositionen nichts taugten, so leide der Ruf der Sänger. Das sei im letzten Jahre der Fall gewesen. In dieser Behauptung scheint eine Flüchtigkeit untergelaufen zu sein, denn die Opern des letzten Jahres waren Orontea und Tito, zwei Meisterwerke Cestis; wohl aber konnte sie für die beiden Opern des Vorjahres, den Perseo des Mattioli und den Ciro, eine alte Cavallische, aber von Mattioli bearbeitete Komposition, zutreffen. Bald (5. Juli 1667) läßt sich auch Donati selbst zur Sache vernehmen. Er setzt voraus, daß Faustini bei seinem guten Geschmack keine schlechte Oper aufführen wird, nichtsdestoweniger will er ihm ein vorzügliches Werk empfehlen: die Semiramide Cestis. Sie ist nicht drangekommen, wie Cesti an San Giovanni überhaupt von 1667 bis 1671 nicht vertreten ist. Für alle Fälle erklärt Donati, daß er sehr lange Partien nicht übernehme, erkundigt sich nach den Namen der übrigen Mitwirkenden und lehnt dabei von vornherein ab, mit Signora Gabrielle zu singen. Nachdem von einem gewissen Tomaso Boni die Mitteilung eingelaufen ist, daß Donati zum Abschluß eines Vertrags nur für den Meraspe bereit ist, bestätigt das dieser (am 23. Juli 1667) selbst, nur müsse ihm der Komponist einige lange und hohe Schlußtöne ändern. In der zweiten Oper, dem Eliogabalo Borettis, wünscht er den Domenico zu singen und meldet, daß er gemeinsam mit seinen Freunden, dem Ehepaar Coresi, reisen werde. Daraus ist nichts geworden, weil Donati durch eine Erkrankung der Mutter nach Bologna berufen worden ist. Auf dem Weg dahin hat er die Signora Centovinti angehört; sie sei nicht schlecht, könnte aber besser sein. — In seinem Mailänder Augustbrief hat Coresi auf seinen Freund Cavagnino aufmerksam gemacht. Er halte sich zurzeit zu seinem Vergnügen in der Lombardischen Hauptstadt auf, und da Coresi täglich mit ihm zusammenkomme, könne er Faustini nur raten, sich diese ungewöhnlich gelehrige Kraft, die bloß noch etwas mehr Routine brauche, nicht entgehen zu lassen. Er sei der einzige von dem ganzen Personal, das zurzeit in Mailand Zianis „Annibale“ aufführe, der etwas leiste. Später wird dieses Lob dahin gesteigert, Cavagna habe sich in Mailand unsterblichen Ruhm erworben. Daraufhin erhält Coresi den Auftrag, den Signor Antonio Cavagna zu engagieren. Inzwischen wird auch Nicolo Coresi selbst für San Giovanni verpflichtet und erhält die Partie des Lisarco im Meraspe, die er zunächst als zu unbedeutend ablehnt. Er wolle sich darauf beschränken, seiner Frau zu helfen. Wenn sich nicht Ehre einlegen lasse, bleibe er lieber davon, aus diesem Grunde haben er wie seine Frau abgelehnt, hier in Mailand weiter mitzuwirken. Die Mailänder Opern taugten nur, wenn der Gouverneur die Sache in die Hand nehme. Später (19. Oktober 1666) entschließt sich Coresi aber doch, den Lisarco zu übernehmen, weigert sich aber entschieden, auch im Prolog zu singen, weil es

ihm unbequem sei, sich umzukleiden. Er, der sich ursprünglich habe ausruhen wollen, nehme nur aus Gefälligkeit für Faustini das Engagement an, rechne dafür aber auch auf einige Rücksicht. Allgemein interessant ist dieser Oktoberbrief des Coresi durch die geringe Meinung, die er über Carlo Pallavicini, den schon früher (6. November 1665) der Sänger Sebastiano Cioni als schlechten Begleiter bemängelt hat, äußert. Obwohl San Moise um die Zeit, wo Faustini sich an den jungen Brescianer wendet, gleich zwei Opern von ihm angenommen hat, fragt Coresi, ob denn der Meraspe wirklich aufgeführt werden solle? Wenn ja, so möge Faustini wenigstens dafür sorgen, daß nicht so lange Szenen darin vorkämen, in denen dieselben Personen endlos auf der Szene zu stehen hätten. Als er dann die Partie bekommen, beschwert sich Coresi (12. Juni 1667) denn auch über die wortreichen Redereien (gran dicerie), die sie, namentlich in der vierten Szene des zweiten Aktes von „Piangi Olinda" ab, enthalte. Wir sehen hieraus, daß nicht bloß die Zuhörer, sondern auch die Sänger von ausführlichen Rezitativen nichts wissen wollten. Weil Cesti sich auf solche nicht einließ, war er der Mann Coresis. In der Partie seiner Frau wünscht Coresi die in der zweiten Szene des dritten Aktes einsetzende Kanzone „Ride il core etc." deshalb geändert, weil die römischen Virtuosen, denen er sie gezeigt, erklärt hätten, daß das ein längst bekanntes Stück, ein Plagiat, sei. Erst will Coresi gleich in Rom einen anderen Satz für den Text besorgen lassen, in einem späteren Brief ersucht er jedoch den Faustini, sich an Pallavicini zu wenden, damit nicht zweierlei Stil in die Oper komme. Die gleiche Forderung auf Änderungen im Meraspe stellt später auch Cavagna. Für Faustini war das eine Verlegenheit, weil Pallavicini mittlerweile nach Dresden gegangen war und erst kurz vor der Aufführung wieder in Venedig eintreffen konnte. Auch Coresi fragt nach den Namen der übrigen Mitwirkenden. Im August 1667 hat Faustini dem Coresi noch eine zweite Partie angeboten, dieser schickt sie aber entrüstet und mit dem Vorwurf mangelnden Wohlwollens zurück, weil sie bei tausend Versen nicht eine Spur von einer Kanzone habe.

Mit dem von Coresi empfohlenen Signor Antonio Cavagna beginnen die Verhandlungen im März 1665 und ziehen sich bis Ende November des folgenden Jahres hin. Cavagna, Sopranist im Dienste des Herzogs von Savoyen in Turin, hatte schon 1662 in San Giovanni gesungen, bedurfte also bei Faustini keiner weiteren Empfehlung. Daß ihn letzterer sehr hochschätzte, ergibt sich daraus, daß er nicht müde wurde, um ihn zu werben und bei dem unaufhörlichen Vexierspiel von ja und nein nicht die Geduld verlor. Die Schwierigkeiten gingen aber nicht von Cavagna aus, sondern vom Hofe, und ihre Geschichte wirft ein eigentümliches Licht auf die Geschichte von Oper und Musik in Turin. Daß der dortige Hof sich zur neuen Kunst sehr zurückhaltend verhielt und daß von Turin bedeutende neue Werke nicht ausgegangen sind, ist ja allgemein bekannt. Aber gleichwohl hatte der Herzog

die Ambition, ebenfalls im Besitz eines vollständigen Opernapparats zu sein, und daß darunter gute Kräfte waren, geht daraus hervor, daß Faustini schließlich für die Aufführungen von 1666 von Turin sich außer Cavagna noch den Tenoristen Bascarino und den Kontraltisten Bastiano Cioni holt. Außer ihnen empfiehlt ihm Cavagna auch noch die Signora Caterina Porri, die Herren Formenti und Piccini, letzterer sei ein vorzüglicher Baß, aber schwer zu haben. Tatsächlich lehnte er auch aus reinem Ruhebedürfnis das Engagement ab. Die Bemerkung, mit der er es tut: hundertmal zu spielen und sich an- und auszukleiden sei ihm greulich, ist eine Stütze für die Annahme, daß St. Giovanni täglich Vorstellungen gab. Einzelne dieser Kräfte, wie Cioni, scheinen nur zeitweilig, für die hohen Feste, in Turin engagiert gewesen zu sein. Aber an der Tatsache, daß auch Turin eine leistungsfähige, moderne Kapelle besaß, ist nach den Mitteilungen Cavagnas nicht mehr zu zweifeln. Cavagna selbst steht sich, nachdem im September 1665 sein Entlassungsgesuch zurückgewiesen worden ist, mit den Rationen auf 600 Dukaten. Nur kommt diese stattliche Kapelle nicht zur Geltung, wir hören von häufigeren kleinen Akademien (ricreazione genannt), aber nur einmal vom ernsten Plane einer Opernaufführung, als des Herzogs Hochzeitstag bestimmt wird. Auch dieses Projekt fiel, weil durch den Tod des spanischen Königs längere Hoftrauer eintrat. Erst da erreicht es der Kabinettssekretär Dini, dessen Vermittlung Faustini wiederholt, wie auch die des Intendanten Marchese Pianezzi und wie die des savoyischen Gesandten in Venedig, in Anspruch genommen hatte, daß die Sänger freigegeben werden. Aber auch jetzt noch eine erschwerende Bedingung: der Herzog verlangt, daß Cavagna und Genossen in den letzten vierzehn Tagen des Karnevals wieder in Turin sein müssen. Cavagna beruhigt den Faustini über diese Klausel mit: kommt Zeit, kommt Rat. Der Grund, der den Herzog von regelmäßigen Opernaufführungen zurückhielt, war wohl Sparsamkeit. Sein Interesse für das Musikdrama geht daraus hervor, daß er incognito in San-Giovanni Aufführungen beiwohnte; Dini bittet (10. November 1665) den Faustini, zu diesem Zweck an einem Abend den Balkon Grimanis, für einen zweiten die Loge des Prokurator Duodo freizuhalten. Auch hielt er darauf, daß seine Sänger in Venedig in würdige Umgebung kamen. Deshalb beschwert sich Cavagna (7. November 1665) heftig, daß er mit einem gewissen Carlo Righenzi zusammenwirken solle, der sei nichts als ein commediante buffone, auch mit der Marchesa da Moro zusammen zu singen, weigert er sich, kurz vorher (17. Oktober 1665) hat er die ganze für den Karneval 1665 verfügbare compagnia für minderwertig erklärt, Damen von Ruf habe sie gar nicht, Herren nur wenige. In der Tat hatte die Besetzung dieser Spielzeit dem Faustini ganz außerordentliche Schwierigkeiten bereitet, weil, wie aus den früher mitgeteilten Briefen Cestis bekannt ist, die Kaiserlichen Sänger in Innsbruck, auf die gerechnet worden war, im letzten Augenblick den Urlaub nicht erhielten. In dieser

Verlegenheit hat Faustini bei kleineren Bühnen Umschau halten lassen, unter anderen auch in dem benachbarten Verona. Von hier engagiert er den Stefano Boni und läßt sich von Tomaso Boni eine Signora Francesca, deren schöne Stimme und guter Triller hervorgehoben wird, empfehlen. Sie hat in Verona große Erfolge gehabt und vorher auch in Mantua sehr gefallen. Über eine andere Veroneser Sängerin, eine Signora Anna, dagegen erhält er schlechte Auskunft. Sein Freund Dolfin, der sie (11. November 1665) als Romilda gesehen, berichtet, die Vorstellung sei für Verona im allgemeinen gut, die Signora Anna aber unerträglich gewesen. Sie habe keinen Triller und ein ungraziöses Wesen, gegen sie seien die Damen von Orsetta und Mantua Engel. Damit wird bekräftigt, was Sebastiano Cioni schon (am 6. November) über die Dame gemeldet hat. Sie spiele zwar gut, aber sie singe so unrein, daß sie niemand hören wolle, es sei ausgeschlossen, daß Cavagna mit einer solchen Primadonna zusammenwirke. Auch nach Padua hat Faustini seinen Blick gerichtet, und zwar auf eine Signora Ova, wird aber von einem dortigen Geschäftsfreund, Antonio Carero (6. November 1665) vor ihr gewarnt. Sie sei imstande, jede Oper zu Falle zu bringen, denn, wenn sie auch gut spiele, sei die Stimme doch so schlecht, daß sie dem Ohre schmerze. So sei es schon im vorigen Jahre in Mailand gewesen, seitdem habe sie nur noch mehr verloren. Für sie empfiehlt er eine ungenannte junge Sängerin, mit der auch San Moise in Unterhandlung steht, und dazu den von Cavagna so scharf kritisierten Carlo Righenzi. Unter den weiter in jener Zeit des Suchens auftauchenden Kandidatinnen seien noch Signora Guerra und Battista Pizzala aus Parma genannt. Faustinis betriebsamster Agent war in jener kritischen Zeit obiger Carlo Righenzi, der Gemahl der Signora Anna. Er rühmt sie natürlich in jeder Beziehung und stellt sie ausdrücklich neben und über die bedeutendsten Sopranistinnen, z. B. die Antonia Viglietta. Nach Righenzis Ansicht würde Faustini am besten tun, das ganze von ihm besorgte Veroneser Ensemble, das man besonders im Serse (Cavallis) sehen müsse, zu engagieren. Er habe aber außerdem noch bedeutende Kräfte an der Hand: in Rom den Signor Vincenzino, einen Schüler des Jacopo Melani, in Cremona einen guten Sopran, den er nur selbst noch nicht gehört und gesehen, in Ferrara den Giovannino, in Florenz den Matteo Melani und den Sopranisten der „geistlichen Väter von Florenz“, in Genua könne er durch einen Kapellmeister u. a. einen vorzüglichen Neapolitaner bekommen. Auch die ersten Verhandlungen mit den Geschwistern Fiorare, die erst im nächsten Jahre zu einem Abschluß führten, sind im Sommer des kritischen Jahres 1665 begonnen worden. Weder aus Cavagnas Briefen, die für das Jahr 1665 schon Anfang November schließen, noch aus einer andren Quelle erfahren wir, wer schließlich als Primadonna vor den Riß getreten ist.

Trotz ihres Gefühls der Würde scheinen die Turiner Hofsänger in ihren Ansprüchen doch bescheiden gewesen zu sein. Formenti erhält 50 Dukaten,

Bastiano verlangt 100, begnügt sich aber ohne Schwierigkeiten mit der Hälfte, nur muß es in der Öffentlichkeit heißen, daß er 80 erhalte. Cavagna ist der einzige von den Sängern Faustinis, in dessen Briefen vom Honorar nirgends die Rede ist, er spricht nur einmal von der Großmut des Impresario. Nahe steht ihm in dieser Beziehung der mit ihm zugleich verpflichtete Renardo Maschiaro aus Bologna, dessen Engagement (200 Doppeldukaten, 200 Skudi Reisegeld) in zwei Briefen zustande kommt. Daß in der Zeit der großen Verlegenheit um Sänger auch über die Werke, die aufgeführt werden sollten, Unklarheit herrschte, ergibt sich aus einem Briefe Cavagnas vom 21. April 1665. In ihm fühlt er sich aufs höchste geehrt, seine schwachen Kräfte in einem Werke Bereganis (des Dichters), das durch die göttliche Musik des Cavalli bereichert sei, üben zu können. Zu einer solchen Oper ist es weder in diesem, noch in den folgenden Jahren gekommen; möglicherweise aber handelt es sich um den Tito Bereganis, der im nächsten Jahre mit der Musik Cestis aufgeführt wurde. Im übrigen ist der Ertrag an künstlerischen und kunstgeschichtlichen Bemerkungen in den zahlreichen Briefen Cavagnas nur gering. Eine der übernommenen Partien gefällt ihm nicht, weil sie rein pathetisch sei und keine Arietten habe, ein andermal hat er alle die Stellen ausgesucht, wo sich Arietten anbringen lassen. Dann verlangt er, daß das Orchester römische Stimmung habe, im Teseo und in der Statira habe er seine Stimme überanstrengen müssen, dem wolle er sich nicht wieder aussetzen. Als dieser Brief abging, befand sich Cavagna gerade in ärztlicher Behandlung und war einer vierzigtägigen Kur überwiesen, bei der tägliche Dosen von Chinarinde, Antimon und ähnliche Arzeneien die Hauptrolle spielen. In Cestis Orontea wünscht er zwei Arien neu komponiert, weil sie ihm zu aufgetragen und unecht (molto affettato e mendicato) vorkommen.

Die schwierigste Erwerbung Faustinis war die der Giulia Masotti, einer großen Künstlerin, die aber allgemein als sehr anspruchsvoll gegolten zu haben scheint. Die Florentiner Sängerin Caterina Botteghi weigert sich (27. August 1667) mit ihr zusammen zu wirken, Coresi nennt sie gelegentlich la piu superba donna del mondo, andrerseits spricht Ziani in dem eingangs mitgeteilten Briefe seine besondere Freude aus, als er gehört hat, die Giulia werde bei Faustini singen. Die Verhandlungen mit ihr haben sich über anderthalb Jahre hingezogen und mindestens vier verschiedene Agenten in Tätigkeit gesetzt. Eins der von ihr an Faustini gerichteten Schriftstücke, das ihren Vertragsvorschlag ohne jede weitere Bemerkung mitteilt, lautet: 1. Signora Giulia verspricht zuverlässig, daß sie nach Venedig kommen wird; 2. sie wird in Rom so abreisen, daß sie Mitte November in Venedig eintrifft, wenn gewünscht, auch eher; 3. sie ist mit dem Honorar von 400 italienischen Dukaten und mit 200 Dukaten Reisegeld einverstanden; 4. sie verlangt bei ihrer Ankunft ein gutes Logis; 5. sie bringt, wie früher, ihre Frau Mutter, einen Bruder und einen Diener mit; 6. sie verlangt noch in Rom die beiden Opern zu sehen und versichert, daß

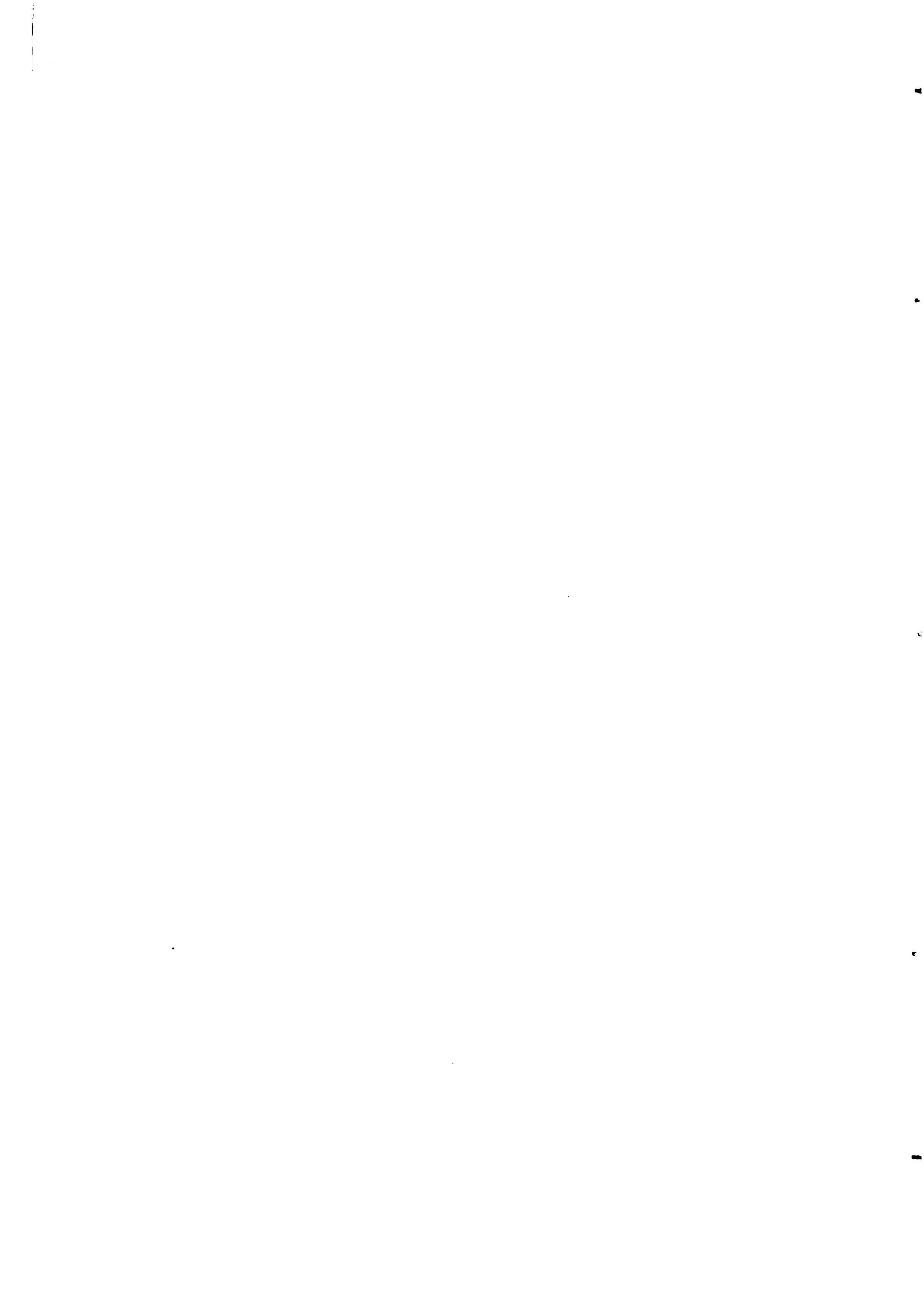
sie sie nicht aus den Händen geben wird; 7. verlangt sie, daß die ausgemachte Gage und ebenso die Hälfte des Reisegeldes gleich nach ihrer Abreise von Rom oder bei ihrer Ankunft in Venedig an ein akkreditiertes römisches Bankhaus eingezahlt wird. Nicht genug damit: im Oktober 1666 kommt die neue Forderung, daß Faustini ihr vier römische Bürgen stellt, durch die sie für alle Fälle sichergestellt wird. Faustini, der die 400 Dukaten nach einigem Sträuben bewilligt hat, braust bei diesem Punkt auf. Tausendmal lieber, — schreibt er einem römischen Bekannten — wolle er sein Leben verlieren, als hierauf eingehen; von den vielen Virtuosen, die er in seiner langen Praxis aus Rom, Neapel, Florenz, Turin, Wien, Innsbruck und auch aus Frankreich gehabt habe, sei keinem so etwas eingefallen. Sein Ruf sei überall der beste und besonders auch in Rom, wo er im vergangenen Jahre den Schwestern Fiorare das volle Honorar ausbezahlt habe, obwohl sie wegen Unbrauchbarkeit nicht beschäftigt worden seien. Giulias Begründung, die Konkurrenz mit San Lucca mache Sicherung nötig, sei hinfällig, denn diese Konkurrenz bestehe nicht, und wenn er von vornherein von jener Forderung gehört hätte, würde er die Verhandlungen abgebrochen haben. Wer schließlich nachgegeben hat, läßt sich nicht feststellen. Aber die Signora Giulia hat gesungen, und vielleicht hat daran der Agent Loredano ein Verdienst, der Faustini fortwährend zu begütigen sucht. Auch künstlerisch hat Giulia viele Schwierigkeiten gemacht. Sie empfiehlt die Aufführung von Cestis Argia, und als darauf nicht eingegangen werden kann, weil sie bei einer früheren Aufführung trotz der schönen Musik nichts eingebracht hat — es sind nur 250 Tagesbilletts verkauft worden —, setzt sie an den beiden gewählten Opern, namentlich am Charakter der Handlungen, aus. Das kränkt den Faustini persönlich, weil die beiden Libretti Dichtungen seines geliebten, schon 1651 als Dreißigjähriger verstorbenen Bruders Giovanni sind. Auch die Musik sei schön, versichert er, es seien gestern Bruchstücke mit vollem Orchester probiert worden und hätten das höchste Lob gefunden. Schließlich sagt Faustini, er allein sei der Herr und niemand außer ihm habe zu befehlen, namentlich bei einem Unternehmen, wo für ihn 13 Tausend Dukaten auf dem Spiele ständen. Eine Hauptsorge der Giulia war dann, daß sie auch wirklich die bedeutendsten Partien in beiden Opern habe. Faustini beschwichtigt sie durch Übersendung der Textbücher. Aus ihnen möge sie sich überzeugen, daß sie wenigstens in der einen Partie 41 Verse mehr als Signora Antonia (Coresi) und daß sie auch die letzte Szene allein habe.

Die Signora Giulia scheint bei ihrem Verlangen nach Bürgschaft nicht bloß von Übermut und Laune geleitet worden zu sein, sondern sehr gute Gewährsmänner gehabt zu haben. Denn am 19. Dezember 1667 überrascht uns ein Aktenstück, aus dem der Bankrott Faustinis hervorgeht. Signor Grimani selbst übernimmt die Verantwortlichkeit für die Aufführungen von Eliogabalo und Meraspe, deckt alle Kosten und beansprucht alle Einnahmen und steht

für ein etwaiges Defizit ein. Faustini behält nur die Verfügung über die wenigen Logen, die er bereits früher vermietet hat. Die Engagements, unter denen das des Sopranisten Giacomo Biancucci mit 360 Dukaten das Hauptstück war, wurden alle aufrechterhalten.

Einer der letzten von Faustini geschlossenen Verträge ist der mit Aurelio Aureli. Der Dichter verpflichtet sich, für die Neueinstudierung des Eliogabalo die nötigen Änderungen vorzunehmen und eine frische Widmung zu schreiben, und wird dafür mit der Hälfte des aus dem Verkauf der Textbücher fließenden Reingewinns entschädigt.

Über die Zeit nach dem Unglück Faustinis berichten die Akten nichts, nur der uns bekannte Drucker Curti klagt im Jahre 1668 eine aus 1664 datierte Forderung ein, wird aber abgewiesen.



Allgemeines und Besonderes zur Affektenlehre.
I.

Von

Hermann Kretzschmar.

Unlängst ist in der Zeitschrift „Die Musik“ die in unsern Jahrbüchern wiederholt berührte Affektenlehre des 18. Jahrhunderts für eine erst aus dem Ende des 19. Jahrhunderts stammende „Erfindung“ erklärt worden. Ohne Zweifel läßt sich diese Ansicht mit der Tatsache begründen, daß der Ausdruck „Affektenlehre“ in jener Periode weder als Buchtitel noch als Kapitelüberschrift vorkommt. Gleichwohl ist sie haltlos, klebt am Äußerlichen und verwechselt den Namen mit der Sache. Ersterer ist jüngeren Datums als letztere, ganz ähnlich wie beim römischen Recht, bei der byzantinischen Kunst, bei den Eleaten, den Diadochen, den Hellenisten, der Berliner Schule, den Weimarschen und den Wiener Klassikern und bei hundert anderen geschichtlichen Dingen und Erscheinungen, die ihre endgültige Bezeichnung erst von der Nachwelt erhalten haben. Wer eine solche nachträgliche Taufe vollzieht, übt nur die unerläßliche Bildungspflicht aus, zusammenzufassen und einer Vielheit verwandter Einzelheiten einen kurzen, gemeinsamen Begriff unterzulegen, eine schwer übersehbare Menge von Zählern auf ihren Nenner zu bringen. Das Recht, von einer Affektenlehre im 18. Jahrhundert zu sprechen, kann hiernach nicht bestritten werden, wofern sich nachweisen läßt, daß die Theoretiker der Zeit vom Affekt handeln, daß sie seine Berücksichtigung verlangen und lehren. Ob diese Lehre ein vollständiges, geschlossenes System bildet, oder ob sie nur aus Ansätzen besteht, ist dabei eine Frage für sich. Es ist genug, wenn die Lehrbücher den Affekt für ein wichtiges und wesentliches Glied des musikalischen Organismus erklären. Dafür, daß sie das tun, sollen im folgenden die Belege erbracht werden.

Daß freilich der innere Ausbau der Affektenlehre starke Lücken hat, zeigt sich schon bei der ersten Begegnung mit ihr. Es fehlt nämlich eine ausreichende Definition des Begriffs des Affekts. Mattheson ist der einzige, der sie wenigstens einmal verspricht, nämlich im Register seines „Forschenden Orchesters“, wo wir lesen: Affectus quid (sit)? An der Stelle, auf die das

Register verweist, finden wir aber keine präzise Erklärung, sondern Sätze aus Aristides, Plutarch, Cicero und Baco, die die Töne als das mächtigste Mittel, „das Gemüt und desselben Affekten heftig zu erregen und von ihrem Sitze zu werfen“, und die das Gehör als „den gradesten und unmittelbarsten Zugang zu dem Geiste des Menschen“ bezeichnen.[1]) Im „Vollkommenen Capellmeister“ verweist er bei Affekt auf „Leidenschaften“, verzichtet aber auf nähere Auskunft. Keineswegs darf man aus diesem Mangel einer genauen Begriffsbestimmung schließen wollen, daß der Affekt für die Musiklehre des 18. Jahrhunderts wenig oder nichts zu bedeuten habe, im Gegenteil: die Theoretiker halten es für überflüssig, über eine Sache viel Worte zu machen, mit der jedermann vertraut ist. Denn der Glaube: der Ausdruck der Affekte sei die Hauptaufgabe der Musik, war ein Erbgut, welches das 18. Jahrhundert aus der Vergangenheit übernommen hatte. Die eigentliche Heimat der Affektenlehre ist das griechische Altertum, das in seiner Lehre vom Ethos in der Musik gewissermaßen eine Tonpolizei ausgebildet hatte, die schon die bloßen Tonarten auf ihren sittlichen Einfluß prüfte. Diese hohe, vielleicht übertriebene Auffassung von der geistigen Macht der Musik lebt noch bei Boetius, verflüchtigt sich aber bei den späteren Musikschriftstellern des Mittelalters bis auf einen Rest: die Verachtung und Furcht vor weltlicher Musik. Erst die Florentiner Hellenisten bringen die griechische Musikauffassung wieder zu Ehren. Von Vincenzo Galilei ab ist es ihr erstes Axiom, daß die Musik sprechen, daß sie ebenso stark wie intim in das Seelenleben und in die Charaktergeheimnisse des Menschen eindringen und davon ein lebenswahres, naturgetreues Bild geben muß. Daß er hier versagt, ist der vornehmste Vorwurf, der gegen den Kontrapunkt erhoben wird, und die Unmittelbarkeit und Fülle des seelischen Gehalts wird das Ziel, nach dem die „Nuove Musiche“ alle Kraft und alle Mittel richten. Unter den letzteren gewinnt jetzt die Koloratur als die Kunst, durch Tonfiguren und Gänge Bewegungsbegriffe zu veranschaulichen, neue und verdoppelte Geltung und verallgemeinert sich im Laufe des 17. Jahrhunderts zur Tonmalerei überhaupt. Verdienstlich hat A. Schweitzer in seiner Biographie Sebastian Bachs darauf hingewiesen, wie stark die Vorgänger und Zeitgenossen dieses Meisters mit malenden Motiven arbeiten, wie häufig sie aus ihnen große Satzformen entwickeln. Man darf aber darüber nicht übersehen, daß dieser plastische Anhalt auf den Komponisten wie den Hörer wohl erfrischend, aber nur in seltenen Fällen entscheidend wirkt. Das Malen wird, wie man das an Telemann oft genug getadelt hat, zum Übel, sobald es von der Hauptsache abzieht. Die durchgeführte Malerei einzelner äußerlicher oder innerlicher Detailzüge gehört zu den kleinen und im Grunde sekundären Hilfsmitteln des geistreichen Komponisten; es gibt daneben und über ihr eine höhere Art der Tonmalerei. Das ist die klare und

[1]) Bei diesem wie bei den folgenden Zitaten ist aus stilistischen Gründen vom Wortlaut zuweilen abgewichen, der Sinn aber immer gewahrt worden.

bestimmte Wiedergabe des geistigen Grundcharakters der zur Darstellung gewählten Vorgänge. Die Größe von Händels Israel beruht nicht auf der Fülle und Natürlichkeit seiner kleinen Malereien, sondern auf dem gewaltigen Ausdruck der Klage und des Jubels. Diese Charaktermalerei großen Stils war es, in welcher die großen Komponisten von Monteverdi und Schütz ab bis zu den Wiener Klassikern das Vermächtnis der Renaissancezeit erblickten; sie wird auch in Zukunft die erste Aufgabe aller gesunden Talente bleiben. Aus der Freude an dieser Charaktermalerei erklärt es sich mit, daß in der Instrumentalmusik der Bachschen und der Vor-Bachschen Zeit die Suite so lange und so stark herrscht. Weil ihre Sätze ganz bestimmte Charaktertypen boten, wurden die Musiker nicht müde, immer wieder Gavotten und Sarabanden zu schreiben, ganz ähnlich wie die Maler des cinquecento sich unaufhörlich an der Madonna und an den großen Märtyrern versuchten. Ganz natürlich folgte die Theorie der Zeit diesem Gang der Komposition. Auch ihr mußte die deutliche Ausprägung eines bestimmten Charakters als die wichtigste Aufgabe erscheinen, die produktive und reproduktive Musik zu lösen hatten. Und diesen Charakter eines ganzen Werkes oder eines einzelnen Satzes, seinen Geist, seine Grundstimmung meinen die Theoretiker des 18. Jahrhunderts, wenn sie vom Affekt sprechen. Die Stellen, wo dies direkt geschieht, sind verhältnismäßig nicht eben zahlreich, man muß ihnen auch die indirekten hinzufügen, die, wo der Begriff des Affekts mit einem verwandten vertauscht wird, und die, wo die Autoren von einem ganz anderen Thema aus von ungefähr in die Sphäre des Affekts geraten.

Wenn wir von diesen Gesichtspunkten aus die musikalischen Schriftsteller des 18. Jahrhunderts auf Beiträge zur Affektenlehre untersuchen, muß Andreas Werckmeisters Harmonologia Musica (1702) beginnen. Das ist eine Anleitung zur Komposition, im wesentlichen nichts weiter als eine Generalbaßschule, die sich darauf beschränkt, die Akkorde und ihre Signaturen und dazu die einfachsten Regeln des Kontrapunktes und der Stimmführung zu zeigen, die also im Grunde nur technische Ziele hat und sich infolgedessen auf tiefere Begründung ihrer Vorschriften nicht einläßt. Wo aber Werckmeister das ausnahmsweise doch tut, geschieht es mit Berufung auf „die affectus“. So tadelt er die „zu geschwinden und großen Veränderungen“, und exemplifiziert mit einem kleinen, wohl aus einer Scarlattischen Kantate genommenen Sätzchen:



Diese enharmonische Modulation, meint er, wirke auf das Gemüt als eine unbegründete „Härtigkeit“, sie möge wohl einem Italiener gefallen, ihm als

Deutschen bereite sie „einen Ekel“. Der vortreffliche Kepler führe auch ein solch Exempel in seiner Harmonia mundi an, von einem türkischen Priester, welcher alle Morgen auf die Erde gefallen und dergleichen verwirrte Melodien zu Keplers Greuel gesungen habe. Der Fall beweist, daß die deutschen Musiker zu Werckmeisters Zeiten sich ausländischer und exotischer Musik gegenüber kritisch stellten, und zwar von der lebendigen Empfindung des Affektes getrieben. Wir könnten uns diese Praxis etwas ad notam nehmen und mit unserer Hingabe an allerhand Ausländer etwas sparsamer sein. In der Befreundung mit rassenfremder Musik liegt die Gefahr, daß der heute so wie so schon unempfindlicher gewordene Sinn für den Affekt sich weiter abstumpft und ganz verloren geht. Selbstverständlich schlief diese Empfindung angesichts einheimischer Musik erst recht nicht. Der Affekt ist auch der Grund, weshalb Werckmeister auf die 12 modi eingeht.

Man könnte — sagt er in § 101 — heutigen Tages wohl mit zween modis auskommen, allein weil unsre Chorallieder und noch unterweilen andere Musikalischen Stücke auf die modi gerichtet werden, wollen wir hier etwas von ihnen handeln.

Und nun schärft er den Organisten ein, daß sie zu „Herr Gott, dich loben wir“ nicht den äolischen, sondern den hypophrygischen Modus nehmen müssen, denn es sei ein demütiges Gebet. Zu „Erbarm Dich mein', o Herr Gott“ gehöre der Phrygius und nicht der Jonicus, denn letzterer habe eine frische Natur, der Choral aber sei dem Text nach ein Bußlied. Man denkt hierbei unwillkürlich an die Feinheit, mit der Sebastian Bach in den Passionsliedern, je nach der Situation, in der sie angestimmt werden, den Modus wechselt.

Die beiden Werckmeisterschen Zitate genügen zum Beweis für die Tatsache, daß im 18. Jahrhundert der Affekt auch für den einfachsten Generalbaßunterricht ein wichtiger Faktor war. Aus einem anderen Schriftchen des Verfassers würden sich zahlreiche Belege dafür erbringen lassen, daß er die Bedeutung des Affekts auch in seinem vorhin erläuterten hellenistischen Sinn vertritt. Es ist das Werckmeisters 1691 veröffentlichtes Pamphlet von „der edlen Musikkunst Würde, Gebrauch und Mißbrauch etc.“. Da hält er den Männern, die einer Einschränkung der Kirchenmusik das Wort geredet haben, in der Vorrede vor, daß die Musik ein Werkzeug des heiligen Geistes sei, durch welche er „allerlei gottselige und gottgefällige Bewegungen im Gemüth des Menschen erwecket.“ Dessen bewußt hätten die Griechen einem jeglichen Modus seine eigne Wirkung, dem Äolius z. B. Besänftigung und Schlaf herbeizuführen, dem Lydius Schärfung des Verstandes und himmlisches Verlangen usw., zugeschrieben. Die Musika, wenn sie wohl geordnet ist, erwecke die Herzen zur Andacht und inniglichen Freude, zur Traurigkeit und ähnlichen Affekten. Sie stille die Unruhe des Gemütes, sie gürte und schränke die ausschweifenden Sinne ein, sie zähme die wilden Gedanken und ziehe des Menschen Sinne von den auswendigen Dingen ab.

In Summa: sie mache geschickt zur Andacht und vorbereite das Gemüt etwas Gutes zu hören und anzunehmen.

„Wenn nun — fährt er dann im dritten Kapitel fort — die Ordnung im Singen recht wahrgenommen wird ...... werde ich und mein Nächster erbaut und gebessert. Wenn ein rechtschaffener Vokalist in der Figuralmusik sich hören läßt und einen geistlichen Text daher singt, so ist es nicht anders, als wenn ein guter Orator auftritt und seinen Fleiß verwendet, die Zuhörer zum Guten durch unterschiedliche Bewegungen anzureizen, ja es wird bei einer solchen musikalischen Oration durch die schöne Harmonie, die die Gedanken einzuprägen hilft, mehr erreicht als durch bloßes Reden.“

Sätze wie dieser kehren bei den Theoretikern des 18. Jahrhunderts häufig wieder und sie sind es, die hauptsächlich dazu anreizen müssen, die Affektenlehre wieder aufzurühren, weil sie Wahrheiten enthalten, die unsere Zeit vergessen oder doch stark beiseite geschoben hat. Die erste ist der Glaube an die sittliche Macht der Musik, ein Glaube, zu dem sich noch Beethoven wiederholt in herrlichen Sprüchen bekannt hat. Die zweite ist die feste Ansicht, daß die Musik eine Sprache sei, die, wie Werckmeister sich ausdrückt, über dem „bloßen Reden“ steht. Wir werden bei Heinichen sehen, daß diese Identifizierung von Musik und Sprache, die den Formalisten ein Dorn im Auge ist, nicht nur als Vergleich gemeint ist, sondern daß die Komponisten und Lehrer aus ihr ganz praktische Konsequenzen zu ziehen wußten. Sie mußte letzten Endes zur Ausbildung einer besonderen musikalischen Rhetorik führen. Auch diese Frucht der Affektenlehre ist im 18. Jahrhundert wirklich gepflückt worden.[1])

Im weiteren Verlauf seiner Schrift führt Werckmeister die Ansicht vom sittlichen Einfluß der Musik des näheren aus. Dabei wird Luthers Satz: „Wer die Musik liebt, der ist guter Art“ zitiert und ihm die Erfahrung hinzugefügt,

„daß mehrentheils diejenigen, welche allzusehr dem Wucher, Ungerechtigkeit und der Bosheit ergeben sind, die Musicam wenig lieben noch estimieren, denn ihr Gemüth ist ganz in Unordnung gekommen .... Der Finis musices — heißt's an einer späteren Stelle — ist, Freude und Gemüthsbewegung zur Andacht zu erwecken. Wie nun die Biene den Honig, die Spinne das Gift aus einer Blume saugen kann, also nimmt der Gottselige aus ..... der Musik den Honig, der gottlose Verächter das schädliche Gift.“

Wegen der Gewalt, welche die Musik über Gemüt und Charakter hat, warnt Werckmeister auch die Komponisten vor ihrem Mißbrauch. Ähnlich wie in der Harmonologia die enharmonischen Modulationen, zählt er hier unter diese Mißbräuche den übermäßigen Gebrauch von Dissonanzen und überhaupt „Alles, was zu kraus und zu geschwinde gemacht wird“. Denn der „Sensus“, durch den der Ton zum Gemüt geführt und in Affekt verwandelt wird, „könne es nicht begreifen“. Dabei wird das Verhältnis des Rhythmus zum Affekt im folgenden gestreift:

[1]) Darüber soll ein späterer Aufsatz berichten.

„Die Natur bringt es mit sich, wenn die Gesänge ordentlich komponiert und die Aequalität der Mensur im Musiciren in Acht genommen wird, daß es alsdann eine Freudigkeit erwecket, welche den Menschen gleichsam hüpfend und bewegend machet: So aber eine rückende und gezerrte mit vielen Dissonantien versalzene und in der Mensur verwirrete Harmonia und allzu geschwinder Mischmasch gemachet wird, vor demselben bekommt man gar bald einen Eckel, ja sie ist die Krankheit selbst ...... Also muß man in der Musik bei der Aequalität, wo man nicht mit Fleiß einen sonderlich traurigen affectum vorbringen will, bleiben."

Dieser Ansicht hat übrigens Mattheson in seinem „Forschenden Orchester" entschieden widersprochen.

Werckmeister beschließt seine Ausführungen über die ethischen und physischen Wirkungen der Musik mit Belegen aus der Geschichte:

„Es ist ja bekannt, daß durch den Schall der Posaunen und innerliche Kraft des Glaubens die Stadtmauern zu Jericho eingefallen sind. Der böse Geist mußte von dem Saul abweichen, wenn David auf der Harfe spielte. Als der Prophet Jesaias weissagen wollte, verlangte er ein Saitenspiel und die Hand des Herrn kam auf ihn. Als der heilige Augustin ist bekehrt worden, hat ihn die geistige Musik so beweget, daß ihm die Thränen häufig von den Backen geflossen: und dieses wird vor die erste Ursache seiner Bekehrung gehalten. In den Profanhistorien wird gemeldet, daß die Musica die Kraft habe, sanftmüthig, mild, beherzt und traurig zu machen, je nachdem die Musik gemacht wird. Es ist ferner auch bekannt, daß die Musica viel Krankheiten und giftige Stiche oder Bisse der Tarantulen heilen könne. Andere unzählige Exempel können hin und wieder in den Historien gelesen werden, sonderlich in Magia musica Casp. Schotts und Kircheri Phonurgia[1]). Diese und viel andere Kraft und Wirkung hat die Musik noch heut zu Tage, allein, weil der Mißbrauch derselben so groß ist, entziehet uns der große Gott vielleicht seine Gnade, daß unsere Musik anitzo in allen Stücken nicht so kräftig mehr ist, als sie vor Zeiten gewesen, welches auch unterschiedliche Theologen dafür halten."

Wenn das letzte Wort bei Werckmeister wiederum Luther mit dem der Musik erteilten Lob: sie mache fein geschickte Leute, hat, so ist das nicht zufällig, sondern seine ganze Ästhetik besteht aus ehrwürdigen Gemeinplätzen, die wohl Liebe zur Musik, aber kein tieferes, eignes Verständnis bekunden. Auch vom Affekt weiß er weiter nichts, als was darüber durch die Moduslehre der Alten feststeht. Viel mehr als die Affekte interessieren ihn die Effekte der Musik, die durch sie bewirkten physischen und medizinischen Wirkungen und Wunder, die durch Kircher und andere Mystiker zu einem Lieblingsthema geworden waren. Etwas Vernünftiges hat dann Delaborde daraus gemacht.

Erst das achtzehnte, das große Jahrhundert einer auf Rationalismus und Philanthropie gegründeten Pädagogik hat die Affektenlehre aus dem Bereich der Allgemeinheiten hinausgeführt. Ihr Hauptpionier ist da Johann Mattheson. Wenn der Respekt vor diesem, trotz seiner Schwächen außerordentlich bedeutenden Mann, in dem noch Moritz Hauptmann lediglich einen „Disputax" sehen wollte, in neuerer Zeit beträchtlich gewachsen ist und immer

[1]) Gemeint ist die Musurgia.

noch weiter wachsen wird, so hat er darauf vor allem auch durch die Verdienste Anspruch, die er sich um die Einstellung des Affektbegriffs in den musikalischen Unterricht erworben hat. Ihn als einen Zeugen für die Affektenlehre zu erkennen, würde der bereits früher zitierte[1]) Satz aus dem „Kern der melodischen Wissenschaft" genügen, in dem er verlangt, daß auch die Instrumentalmusik ihre Absicht immer auf „eine gewisse Gemüthsbewegung" richten müsse, „welche zu erregen der Nachdruck in den Noten, die gescheute Abtheilung der Sätze, die gemessenen Fortschreitungen und dergleichen wohl in Acht zu nehmen sind". Das heißt im kurzen: alle Mittel haben dem Affekt zu dienen. Matthesons Stellung zur Affektenlehre bietet ausreichenden Stoff zu einer eignen umfangreichen Studie und läßt sich im Zusammenhang dieses Aufsatzes nicht erschöpfen. Indessen soll doch auf einige Stellen seiner Hauptschriften verwiesen werden. Da kommt denn gleich in der Einleitung zum „Neu eröffneten Orchester" (1713) die Behauptung, daß die Musik im Unterschied zu anderen Wissenschaften sich „blos die Gemüthsbewegung zum Augenmerk setze". Die Ansicht, daß bestimmte Tonmittel bestimmten Affekten zu dienen haben, bringt Mattheson zuerst sehr deutlich in der Taktlehre zum Ausdruck. Den Allabrevetakt weist er den Ouvertüren, Gavotten, Rigaudons, Entréen, den $^2/_4$-Takt den kantabilen Stücken, den C-Takt den Arien, Allemanden und Bourréen, den $^6/_4$-Takt den Louren, den gravitätischen Giguen und überhaupt den seriösen Sachen, den $^6/_8$-Takt, seinen Lieblingstakt, den kulanten, melodiösen, auch den frischen und hurtigen Sachen zu. Vom $^{12}/_8$-Takt wird gesagt: er sei „sehr geschickt vor die Sachen à la moderne, weil darinnen, obgleich die Glieder mit dem $^6/_8$-Takt in gleicher Geltung sind, das verlängerte Mouvement und die doppelte Anzahl eine gewisse Ernsthaftigkeit mit der den Achteln sonst anhängenden Hurtigkeit dermaßen verbindet, daß man die sonst hüpfende Mensur zu den allerzärtlichsten und beweglichen Sachen gar wohl, es sei in Kirchen- oder Theatervokalmusik wie auch in Kantaten etc., zu gebrauchen weiß". Hieran knüpft Mattheson einen nicht uninteressanten historisch-psychologischen Exkurs:

„Vorzeiten hat man nach dieser Mensur nichts anderes als gar geschwinde Sachen, wie es denn noch gewissermaßen geschieht, gesetzt, als nemlich in Giguen und dergleichen; heutigen Tages aber dient dieselbe vielmehr traurige und touchante Affekte denn lustige zu exprimiren. Hierbei kann ich nicht umhin eine längst gemachte Observation bekannt zu machen, welche darin besteht, daß der gout universel in der Musik seit einigen Jahren dermaßen verändert und solide geworden ist, daß man fast durchgehends langsame und traurige Sachen den geschwinden und lustigen weit vorzieht. Ob nun vielleicht ein oder anderes Klima dazu kontribuirt, oder ob die phlegmatischen Temperamente in größerer Anzahl sind und also jetzund dominiren, davon möchte ich gern einen kurieusen Naturkundigen räsonniren hören. Gewiß ist es, daß dieser gout zu ernsthaften Sachen in der Musik, wenn er klug und bescheidentlich sekundiert wird, der ganzen Wissenschaft zu

---

[1]) Anregungen zur Förderung musikalischer Hermeneutik. Jahrbuch für 1902.

sonderlicher Aufnahme gereichen und zu ihrem Endzweck, nämlich der Bewegung der Affekten, mehr helfen kann als alle Sprünge und Tänze.“

In der Intervallenlehre, bei der — nebenbei bemerkt — Mattheson für das Recht des Mollakkords, ein Stück zu schließen, eintritt, faßt er seine Ansichten über die ästhetische Natur der einzelnen Konsonanzen und Dissonanzen in den Satz zusammen: daß die Zahlen in der Musik nicht dezidieren, sondern nur instruieren. „Das Gehör allein sei der Kanal, durch welchen die Kraft der Töne in das Innerste der Seelen eines aufmerksamen Zuhörers eindringet.“ Dieser Satz ist ihm so wichtig, daß er ihn sofort nochmals in der Form: „Der Zweck der Musik ist nicht das Gesicht, noch der eigentliche Verstand, sondern einzig und allein das Gehör, welches der Seele und dem Verstand die Ergetzung, so es empfindet, mittheilt.“ Auch Mattheson erklärt die Musik wiederholt für eine Sprache und eine Redekunst, stellt sie aber über „die Oratorie“, weil „alle und jede affectus durch des Komponisten und der Sänger Geschicklichkeit viel herzbewegender ausgedrückt werden“. Eine starke Ausbeute von Beiträgen zur Affektenlehre geben im Neu eröffneten Orchester noch die Abschnitte über die verschiedenen Satzformen (die Sonaten, Konzerte, Ouvertüren, Menuette usw.) und über die verschiedenen nationalen Stile. Bei Formen wie Stilarten ist es ihm die Hauptsache: ihren Charakter, ihre Affektbedeutung festzustellen. Am stärksten beseelt ihn diese Absicht bei dem Kapitel über die modi, und da bringt er sie ausnahmsweise schon in der Überschrift zum Ausdruck. Sie lautet: „Von der Musikalischen Töne (Tonarten) Eigenschaft und Wirkung in Ausdrückung der Affekte“. Wie im „Neu eröffneten Orchester“ bildet auch in dessen Fortsetzungen: dem „Beschützten Orchester“ (1717) und in dem „Forschenden Orchester“ (1721) der Affekt ein immer wiederkehrendes Thema, und wovon er auch handelt, selten fehlt eine Variation des Satzes, daß nichts so leicht in zärtlichen Gemütern Eingang finde als der Klang, und daß vermittelst des Klanges und Gehörs sogar die Sitten der Menschen beeinflußt werden können. Das einzige Werk Matthesons, bei dem die Affektenlehre ziemlich leer ausgeht, ist seine „Generalbaßschule“ (1731), die sich fast ausschließlich mit technischen Auseinandersetzungen und Erklärungen beschäftigt. Immerhin bemerkt er, an ein E-dur-Beispiel anknüpfend, auch hier, daß Klagen, Lachen, Jauchzen, Andacht usw. jedes seinen eigenen Ton verlange. Um so tiefer und stärker durchzieht sie das bekannteste unter Matthesons theoretischen Werken: den „Vollkommenen Capellmeister“ (1739). Hier steht der entscheidende Satz, daß ein vollkommener Tonmeister die Sittenlehre auf alle Weise innehaben müsse, will er anders Tugenden und Laster mit seinen Klängen wohl vorstellen und dem Gemüte des Hörers die Liebe zu jenen und den Abscheu vor diesen geschickt einflößen. Im Anschluß hieran folgen Anweisungen, wie Zorn, Mut und andere Gemütsbewegungen vom Komponisten darzustellen sind, und immer wieder bekräftigt Mattheson, daß der Tonsetzer, um zur

Deutlichkeit zu gelangen, „bei jeder Melodie eine Gemütsbewegung (wo nicht mehr als eine) zum Hauptzweck“ nehmen müsse. „Alles, was ohne Affekt geschieht, heißt nichts, tut nichts, gilt nichts.“ Für den Vortrag stellt er in dem Abschnitt über die Tempoführung den wichtigen Satz auf: „Der Direktor solle, nachdem die Umstände es erfordern, das Zeitmaß verzögern, oder auch in Betracht einer gewissen Gemüthsreizung den Takt etwas beschleunigen.“

An der vorhin berührten Stelle, wo Mattheson im „Neu eröffneten Orchester“ von der musikalischen Rhetorik spricht, erklärt er, die Komposition bestehe aus Inventio, Elaboratio und Executio. Der zweite und dritte Teil seien lehrbar, die Erfindung aber nicht; sie müsse angeboren sein. Diese Behauptung ist auf namhafte Gegner gestoßen. Der erste ist Sebastian Bach, der sie in seinen „Inventionen“ usw. mit Worten und Noten bekämpft. Mit Worten auf dem Titel. Da steht vielsagend und von den Bachspezialisten nicht gewürdigt: das Werk solle u. a. dazu anleiten, „gute Inventiones zu bekommen“. Wo man diese hernimmt, das zeigen die Noten. Wenigstens in den zweistimmigen Inventionen stammen die Themen fast alle aus der Skala oder aus dem Akkord. In Bachs Erinnerung scheint die Zeit der Hexachordmessen wieder aufgelebt zu sein, er überträgt ihr Prinzip, wie schon Scheidt getan, aufs Klavier und gewinnt ihm eine Anzahl reizendster Bagatellen ab. Solche Inventiones waren wirklich auch „denen Liebhabern“ erschwingbar, ob aber auch der Charakter und die Stimmung, die ihnen der Meister unterlegte? Angesichts dieser Frage wird man sich auf die Seite Matthesons stellen und zur Erfindung nicht bloß das Rohmaterial, sondern auch seine Verarbeitung rechnen müssen. Weil aber die „Inventionen“ unausgesprochen die Bedeutung des vom Komponisten in die Themen hineingetragenen Geistes betonen, können sie auch als ein spezieller Beitrag S. Bachs zur Affektenlehre aufgefaßt werden. Die Zahl seiner allgemeinen Beiträge ist so groß, wie die der Bachschen Kompositionen überhaupt.

Fünf Jahre nach Bach trat auch Johann David Heinichen Matthesons Ansicht über die Erfindung entgegen, und zwar in seinem berühmten Werk: „Der Generalbaß in der Composition“ (1728), der neben der italienischen Arbeit Gasparinis besten und instruktivsten Generalbaßschule des 18. Jahrhunderts. Heinichen sagt nicht gradezu: die Erfindung ist lehrbar, aber er führt Hilfsmittel an, die den Komponisten über Verlegenheiten hinwegbringen können, und er nimmt diese Hilfsmittel aus dem Affekt, den er an mehreren Stellen der Einleitung als den „finis musices und Endzweck der Tonkunst“ bezeichnet. Heinichen ist derjenige Theoretiker, welcher mit Nachdruck darauf hinweist, daß derselbe Affekt „je nach Gelegenheit auf unterschiedene Art will exprimirt sein“. „Wir haben — sagt er ein andermal — ein noch zur Zeit unergründliches Meer vor uns an der Expression der Worte und Affekte in der Musik.“ Wie aber — fährt er fort — wenn der Vokalkomponist

vor einem Texte steht, dem sich kein Affekt abgewinnen läßt, wie z. B. dem Opernvers:

> Non è sola è straniera
> la causa, chè vera;
> non dubito nò.
> se oprire si sà
> spesso meglio da se la verità.

„Was soll ein Komponist hieraus machen, und wo soll er die Invention für eine Arie hernehmen, da in dem Texte kein einziges Wort vorhanden, welches zur Exprimirung einiges Affekts die geringste Gelegenheit giebt?" Da bringt ihn die Erinnerung an die sprachliche Rhetorik auf einen ergiebigen Weg.

„Unsere Gedanken auf gute Ideen zu leiten — heißt es — und die natürliche Fantasie aufzumuntern, kann meines Erachtens nicht besser geschehen als durch die oratorischen locos tropicos. Man mag auch bei den allerunfruchtbarsten Materien nur die drei fontes principales, nämlich Antecedentia, Concomitantia et Consequentia textus nach den locis tropicis examiniren und die mit den Worten verbundenen Umstände der Person, der Sache, des Wesens, des Ursprungs, der Art und Weise, des Endzwecks, der Zeit, des Orts etc. wohl erwägen, so wird es der angebornen guten natürlichen Fantasie niemals an Expression beliebter Ideen oder deutlicher zu reden: an geschickten Inventionibus fehlen."

Man sieht: das ist noch ganz der von der Renaissance gewiesene Weg, künstlerisches Dunkel durch Verstand und Nachdenken zu lichten, auf dem Monteverdi zu seinen Entdeckungen und Triumphen gelangte.

Heinichen prüft nun den eben mitgeteilten Arientext zunächst auf die Antecedentia und findet sie in dem vorausgehenden Rezitativ, in den Worten: (Penso) alti dissegni e precipicii immensi: accusare, gridare, chieder ragione ... con novo d'amor fatto animoso liberare il mio sposo. Sie sagen, daß die Gattin unter allen Umständen den Gatten befreien will, und die „alti dissegni e precipicii" sind die Träger und die Seele der Stimmung, der Affekt ist also furios und feurig. Heinichen bringt ihn musikalisch in folgender Weise zum Ausdruck:



Diese wenigen Takte genügen, um ein Bild der langen Arie zu geben. Die im 15. Takt eintretende und sehr gut deklamierte Singstimme nimmt an der Schilderung des Gemütsaufruhrs mit teil, aber ihre Hauptkosten bestreiten die Instrumente mit dem Rhythmus und mit dem immer wiederkehrenden Absturz auf das kleine a. Man kann aber aus dem antecedierenden Rezitativ auch andere, z. B. die Worte: accusare, gridare, chieder raggione nehmen. Dann wird die Musik einen „zänkischen, eifernden, streitbaren Affekt" haben müssen. Der gibt eine lebhafte Bewegung und eine viel wiederholende, „konzertierende Invention" an die Hand. Heinichen führt sie mit einer neuen Komposition des Textes vor, deren Vorspiel die Violinen mit:



beginnen.

Als drittes Antecedens nimmt dann Heinichen die letzten Worte des Rezitativs: con novo d'amor fatto animoso liberare il mio sposo, faßt sie als „heroische Entschließung" auf und stellt nun die Arie auf einen „pompösen Affekt" mit folgendem Anfang:



Wie für die loci antecedentes, gibt die Generalbaßschule nun auch für die loci concomitantes und die loci consequentes je drei vollständige Arien als Beispiele, jede mit einem anderen und immer ausdrücklich benannten Affekt. In ähnlicher Weise werden dann noch drei andere Arientexte durchgenommen. Der ganze Abschnitt, der dem eigenen Studium der Leser empfohlen werden muß, umfaßt gegen 60 Seiten und bildet einen Hauptbeleg für die Bedeutung, welche der Affekt in der Kompositionslehre des 18. Jahrhunderts hat.

Über die Rolle, welche er im Vortrag und in der ausübenden Musik spielt, gibt neben Mattheson J o h a n n J o a c h i m Q u a n t z in seinem „V e r s u c h e i n e r A n w e i s u n g d i e F l ö t e t r a v e r s i è r e z u s p i e l e n (1752) die reichste Auskunft. Der diesem Aufsatz gezogene Rahmen verbietet es, alle hier einschlagenden Stellen wiederzugeben; es genügt festzustellen, daß alle Abschnitte des „Versuchs usw." mit der Anrufung des Affekts als obersten Richter über

Beachtung oder Modifizierung der vorgetragenen technischen Auseinandersetzungen schließen. So heißt's am Ende des achten Hauptstücks nach längeren Ausführungen über die Mißbräuche, welche mit den Vorschlägen und den anderen wesentlichen Manieren getrieben werden:

„Wer nun dergleichen Fehler nicht begehen will, der .... nehme den an jeder Stelle herrschenden Affekt zu seiner Richtschnur: so wird er weder zu viel, noch zu wenig thun und niemals eine Leidenschaft in die andre verwandeln."

Noch kürzer und einfacher ist die für die Kadenzen gegebene Generalregel: „Die Kadenzen müssen aus dem Hauptaffekt des Stückes fließen". Quantzens Hauptbeitrag zur Affektenlehre liegt in dem Teil des „Versuchs usw.", der vom 11. bis zum 16. Hauptstück reicht und erst den Vortrag überhaupt, dann den Vortrag im Allegro, im Adagio usw. behandelt. Die Güte des Vortrags wird hier davon abhängig gemacht, wieweit er dem Affekt entspricht.

Der gute Vortrag muß ausdrückend und jeder vorkommenden Leidenschaft gemäß sein. Im Allegro und allen dahin gehörigen muntern Stücken muß Lebhaftigkeit, im Adagio und den ihm gleichenden Stücken aber Zärtlichkeit und ein angenehmes Ziehen oder Tragen der Stimme herrschen. Der Ausführer eines Stückes muß sich selbst in die Haupt- und Nebenleidenschaften, die er ausdrücken soll, zu versetzen suchen. Und weil in den meisten Stücken immer eine Leidenschaft mit der anderen abwechselt, so muß auch der Ausführer jeden Gedanken zu beurteilen wissen, was für eine Leidenschaft er in sich enthalte und seinen Vortrag immer derselben gleichförmig machen.

Die Forderung, daß immer nach dem Affekt gespielt und gesungen werden soll, wiederholt und erörtert Quantz in zahlreichen Parallelstellen, die hier und da von Mattheson inspiriert erscheinen. So, wenn er sagt: „was nicht vom Herzen kommt, geht auch nicht zum Herzen." Sehr hübsch macht er da gelegentlich des Allegros die Bemerkung: Nicht die Geschwindigkeit sei die Hauptsache, sondern der besondre Affekt, welchen man auszudrücken hat. „Man könnte eine musikalische Maschine durch Kunst zubereiten, daß sie gewisse Stücke mit solcher Geschwindigkeit und Richtigkeit spielt, daß sie kein Mensch nachzumachen fähig wäre. Aber . . . usw." Inzwischen sind derartige Maschinen längst im Plural erfunden. Haben sie zur Hebung der Musik beigetragen?

Unter allen Theoretikern des 18. Jahrhunderts ist Quantz derjenige, welcher den Beziehungen des Vortrages zum Affekt am weitesten nachgegangen ist und sie so reich entwickelt hat, daß man mit einigem Recht von einem System sprechen kann. Dessen Kern ist die in dem letzten Zitat verlangte Unterscheidung von Haupt- und Nebenaffekt, die an andern Stellen dahin erläutert und erweitert wird: daß es nicht genüge, den Hauptaffekt zu beachten, sondern der Ausführer müsse an jeder Stelle eines Satzes, er müsse bei jedem Motiv und bei dem kleinsten Taktglied, einem einnotigen kurzen Vorschlag z. B., über den zugrunde liegenden Affekt klar sein. Diese Forderungen sind nun von dem Dirigenten, der die Partitur vor sich hat, oder von dem Sänger, dem der Text einen starken Anhalt gibt, leichter zu er-

füllen, als von einem auf seine kahle Stimme angewiesenen Ripienisten. Für letzteren gibt er deshalb einige Kennzeichen an,

„aus denen zusammen genommen, man, wo nicht allezeit, doch meistentheils wird abnehmen können, was für ein Affekt herrsche und wie folglich der Vortrag beschaffen sein, ob er schmeichelnd, traurig, zärtlich, lustig, frech, ernsthaft usw. sein müsse. . . . . Man kann dies erkennen 1. aus den Tonarten, ob solche hart oder weich sind. Die harte Tonart wird gemeiniglich zu Ausdrückung des Lustigen, Frechen, Ernsthaften und Erhabnen, die weiche aber zur Ausdrückung des Schmeichelnden, Traurigen und Zärtlichen gebraucht.[1]) Doch leidet diese Regel ihre Ausnahme und man muß deßwegen die folgenden Kennzeichen mit zu Hülfe nehmen. Man kann 2. die Leidenschaften erkennen aus den vorkommenden Intervallen, ob solche nahe oder entfernt liegen und ob die Noten geschleift oder gestoßen werden sollen. Durch die geschleiften und nahe aneinander liegenden Intervalle wird das Schmeichelnde, Traurige und Zärtliche, durch die kurz gestoßnen, oder in entfernten Sprüngen bestehenden Noten, ingleichen durch solche Figuren, da die Punkte allezeit hinter der zweiten Note stehen, wird das Lustige und Freche ausgedrückt. Punktierte und anhaltende Noten drücken das Ernsthafte und Pathetische, die Untermischung langer Noten, als halber und ganzer Takte, unter die geschwinden das Prächtige und Erhabene aus. 3. Kann man die Leidenschaften abnehmen aus den Dissonanzen. Diese thun nicht alle einerlei, sondern immer eine vor der andern verschiedne Wirkungen.[2]) . . . . . Die 4. Anzeige des herrschenden Hauptaffekts ist endlich das zu Anfang eines jeden Stücks befindliche Wort, als: Allegro, Allegro non tanto, - assai, - di molto, - moderato, Presto, Allegretto, Andante, Andantino, Arioso, Cantabile, Spiritoso, Affettuoso, Grave, Adagio, Adagio assai, Lento, Mesto u. a. m. Alle diese Wörter, wenn sie mit gutem Bedacht vorgesetzt sind, erfordern jedes einen besonderen Vortrag in der Ausführung, zu geschweigen, daß, wie ich schon gesagt habe, jedes Stück von oben bemeldeten Charakteren unterschieden Vermischungen von pathetischen, schmeichelnden, lustigen, prächtigen oder scherzhaften Gedanken in sich haben kann und man sich also, so zu sagen, bei jedem Takt in einen anderen Affekt setzen muß."

Diese Kunst, fährt Quantz fort, könne man von jungen Leuten und Anfängern nicht verlangen, sie komme aber mit dem Wachstum der Empfindung und Beurteilungskraft, wenn die Erziehung darauf gerichtet ist, und sie falle dem einen Temperament leichter als dem andern.

Allen Aufstellungen Quantzens kann man nicht beipflichten, aber es bleibt ihm der Ruhm, daß er von den Grundlagen Matthesons aus die Affektenlehre für die Zwecke des Vortrags weiter entwickelt hat. Die späteren Theoretiker des 18. Jahrhunderts fußen nun zwar alle auf Quantz, aber leider hat sich keiner bemüht, wesentlich über ihn hinauszukommen. Das verhältnismäßig Bedeutendste hat nach ihm Phil. Em. Bach in seinem: Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen (1753) geleistet. Er bringt Punkte zur Sprache, die sein Vorgänger übersehen hat, z. B. den, daß zur Klarheit über den Affekt und die Affekte nähere Bekanntschaft mit einem Stücke erforderlich ist, daß zu diesem Zwecke zuweilen um wenige Noten lange und oft probiert werden muß. Hierher

---

[1]) Das ist im 6. Hauptstück des „Versuchs usw." bereits näher ausgeführt worden.

[2]) Näheres im 6. Abschnitt des 17. Hauptstückes.

gehören auch die in der zweiten Auflage des „Versuchs usw.“ (1762) neu eingeschalteten Ausführungen über den Akkompagnisten und die über den Geschmack in der Musik, der nach ihm auf Affektbeherrschung hinausläuft. Ferner übertrifft Bach Quantzen in der glücklichen Formulierung seiner Ansichten und besitzt die Fähigkeit, lapidar eindringende Sätze zu bilden. So z. B. wenn er sagt: „Worin aber besteht der gute Vortrag? In nichts anderem als der Fertigkeit, musikalische Gedanken nach ihrem wahren Inhalt und Affekt singend oder spielend dem Gehör empfindlich zu machen.“ Oder „Aus der Seele muß man spielen und nicht wie ein abgerichteter Vogel“. Aber was bei Quantz fehlt, die genauere Durcharbeitung der Rhythmik, der Melodik, der Harmonik auf ihre Beziehungen zum Affekt hin, das hat auch Ph. Em. Bach beiseite liegen lassen.

Nach ihm stehen wir bereits vor dem Verfall der Affektenlehre. Der Letzte, der noch mit dem Begriff des Affekts arbeitet, ist Leopold Mozart in seiner „Gründlichen Violinschule“ (1787). Hier wird noch verlangt, daß der Komponist selbst den Affekt so viel als möglich, z. B. durch genaue Vorschrift der Strich- und Spielarten anzeige, daß der Violinist eine gesunde Beurteilungskraft besitzen und die ganz nackten Noten mit Vernunft abspielen und ihren Affekt finden müsse, daß die Technik allein nichts sei, sondern daß sich der Virtuos in den Affekt versetzen müsse, der auszudrücken ist, daß — ähnlich wie es Ph. Em. Bach verlangt — der Spieler, ehe er zum Instrument greift, das Stück wohl ansehen und betrachten müsse, auch aus technischen Gründen, hauptsächlich aber um den Affekt zu finden und richtig wiederzugeben. Dreizehn Jahre später existiert der Begriff des Affekts für die deutschen Theoretiker nicht mehr. Daniel Gottlob Türks „Anweisung zum Generalbaßspielen“ (1800) kennt zwar seine Funktionen noch, der Affekt heißt aber bei ihm: Charakter. Das ist mehr als eine bloße Äußerlichkeit. Man läßt durch Menschenalter eingebürgerte, bedeutungsvolle Begriffe nur fallen, wenn ihre Lebenskraft erloschen ist. Die Affektenlehre ist an der Wende zum 19. Jahrhundert dem Zusammentreffen zweier unglücklicher Umstände zum Opfer gefallen: Die Instrumentalmusik drang plötzlich und über Gebühr vor, die Allgemeinbildung der Fachmusiker aber sank rapid von dem Niveau der Mattheson und Heinichen herab. Daß sie auch bei ungestörter Weiterentwicklung zu einem vollkommenen Abschluß nicht hätte gebracht werden können, daß sie, nicht bloß wie Heinichen sagt, die Komposition, sondern auch den Vortrag vor ein unerschöpfliches Meer von Problemen stellt, darf uns mit jenem Schicksal nicht aussöhnen. Denn Unerreichbarkeit gehört zum Wesen der Ideale, sie ist aber, nach Lessings schönem Wort, ein Vorzug, der zum Streben, zum Arbeiten und zur Annäherung an das letzte Ziel drängt. So hat auch die Affektenlehre trotz ihrer Unvollkommenheit der Musik des 18. Jahrhunderts wesentlich genützt, ohne sie wäre sie kaum so reich an großen Meistern, ohne sie sicherlich ärmer an Klarheit und Gestalt.

Auf der anderen Seite ist der Verzicht auf die Betonung des Geistes in jeglicher Musiklehre nicht ohne unliebsame Spuren geblieben. Die fürchterlichen Übersetzungen, die sich die deutsche Vokalmusik seit Menschenaltern gefallen läßt, wäre im 18. Jahrhundert unmöglich gewesen, unmöglich auch Instrumentalkompositionen, wie sie die Schule Herz-Hünten bald nach Beethoven auf den Markt brachte. Leider ist diese Schule noch lange nicht überwunden, sondern heute wieder stark am Werke, nur mit umgehängten Löwenfellen.

In der reproduktiven Musik hat es bis heute glücklicherweise immer wieder Künstler gegeben, die vom Affekt aus spielen und singen, aber sie bilden nicht die Mehrheit und es besteht die Gefahr, daß ihrer immer weniger werden. Wenn angesichts dieser Sachlage sich jemand die Mühe nimmt, die alte Affektenlehre wieder in Erinnerung zu bringen, so verdient er jedenfalls nicht dafür kriminaliter verdächtigt zu werden.



VERZEICHNIS

der

in allen Kulturländern im Jahre 1911 erschienenen

Bücher und Schriften über Musik.

Mit Einschluß der Neuauflagen und Übersetzungen.[1])

Von

Rudolf Schwartz.

*Die mit einem * versehenen Werke wurden von der Musikbibliothek Peters erworben.*

I.

Lexika und Verzeichnisse.

Baltzell, W. J. Baltzell's dictionary of musicians; containing concise biographical sketches of musicians of the past and present, with the pronunciation of foreign names. Boston, Oliver Ditson co. gr. 8°. [263] p. $ 1,25.

Bargagna, Leto. Gli strumenti musicali raccolti nel museo del r. istituto L. Cherubini a Firenze. Firenze, G. Ceccherini & Co. L. 3.

Beaurepaire-Froment (de). Bibliographie des chants populaires français. 3e édition, revue et augmentée. Avec une introduction sur la chanson populaire. Paris ('10), Rouart, Lerolle et Cie. 8°. XCIII, 186 p. fr. 5.

Binghamton, N. Y. Public library. Music and musicians. January, 1911. [Binghamton?] 8°. 26 p.

Bohatta, Hanns. Liturgische Bibliographie des XV. Jahrh. mit Ausnahme der Missale und Livres d'heures. Wien, Gilhofer & Ranschburg. Lex. 8°. VIII, 72 S. ℳ 12.

Bolletino dell'associazione dei musicologi italiani s. Catalogo delle opere musicali.

Boston. Public library. A list of books on the operas announced for production at the Boston opera house during the season of MCMXI—MCMXII in the Public library of the city of Boston. Boston, Pub. by the Trustees. 8°. 49 p.

British Museum.* Catalogue of music. Accessions. Part XVIII. By order of the trustees. London, Printed by William Clowes and Sons. 4°. 539 p.

Brooklyn. Public library. F. J. Haydn s. Abschnitt V unter Haydn, J.

Bühnen-Spielplan*, Deutscher. Mit Unterstützg. des deutschen Bühnenvereins. 15. Jahrg. Sept. 1910 bis Aug. 1911. Berlin, Oesterheld & Co. Lex. 8°.
[Monatlich ein Heft. Jährlich ℳ 12.]

Bühnen-Spielplan,* Deutscher. Theater-Programm-Austausch. Mit Unterstützg. des deutschen Bühnenvereins. 14. Jahrg. Septbr. 1909 bis Aug. 1910. Register. Leipzig, Breitkopf & Härtel. 8°. 196 S. ℳ 5.

[1]) Die Kenntnis der in Rußland, Dänemark und Schweden erschienenen Werke verdanke ich der Güte der Herren P. Jurgenson in Moskau, Nicolaus Findeisen in St. Petersburg, Prof. Dr. A. Hammerich in Kopenhagen und C. F. Hennerberg, Bibliothekar an der Königl. Musikakademie in Stockholm. Für eine Reihe von Mitteilungen aus der spanischen Bibliographie bin ich Herrn Prof. Felipe Pedrell in Barcelona zu Dank verpflichtet. Besonderen Dank schulde ich dem Direktor der musikalischen Abteilung der Library of Congress in Washington, Herrn O. G. Sonneck, für seine wertvolle Mitarbeit bei der Aufstellung der in Amerika erschienenen Musikliteratur.

Byers, Charles Alma. Quotations on art, music and literature, with nativity, for what noted, and dates of birth and death of the authors quoted. Los Angeles, Cal., The C. A. Byers publishing co. 8°. XV, 153 p. $ 1,25.

Catalogo* delle opere musicali ... di autori vissuti sino ai primi decenni del secolo XIX, esistenti nelle biblioteche e negli archivi pubblici e privati d'Italia. Annata 1910—1911. III a Puntata: Città di Bologna. III. Serie, I a Puntata: Città di Milano. IV. Serie, I a Puntata: Città di Firenze. Parma, Mario Fresching. Lex. 8°. S. 1—32; S. 1—20; S. 1—15.

[Bolletino dell'associazione dei musicologi italiani (Sezione italiana della società internaz. di musica). Jährlich vier Hefte. L. 12.]

Challier, E.* Großer Duetten-Katalog. 3. Nachtrag, enth. die neuen Erscheingn. vom Febr. 1906 bis Mai 1911, sowie eine Anzahl älterer, bisher noch nicht aufgenommener Duette. Gießen, E. Challier. Lex. 8°. S. 163—182. ℳ 1,75.

Challier, Ernst, sen.* Erster Nachtrag zum Verlags-Nachweis im Musikalienhandel. Eine Aufstellg. aller Verkäufe u. Übergänge geschlossener Verlage, Verlagsteile u. einzelner Werke mit Angabe der jetzigen Besitzer. Gießen, Challier. gr. 8°. S. 49—60. ℳ 1,20.

Clifford, John Herbert. The standard musical encyclopedia; a comprehensive reference library for musicians and musiclovers, by many eminent contributors, including Reginald De Koven, Louis C. Elson, Henry E. Krehbiel ... [and others]. 2 vols. New York, The University society. Lex. 8°. Fronts., illus., plates, ports. $ 10.

Clifford, J. H. The musiclover's handbook, containing (1) a pronouncing dictionary of musical terms and (2) biographical dictionary of musicians, ... New York, ebenda. 8°. V, 194 p.; 92 p., plates.

Cook, E. F. A dictionary of musical terms. London, Drane. 8°. 276 p. 3 s. 6 d.

Ebel, Otto. ... Handbook of music and biographical dictionary, containing concise sketches of over 2000 prominent composers and explanations of more than 3000 musical terms. [8th ed.] Brooklyn, N. Y., Chandler-Ebel music co. 8°. XXXII, 246 p.

Ecorcheville, J.* Catalogue du fonds de musique ancienne de la bibliothèque nationale. Vol. II. Air-Ant. [Publications annexes de la société internationale de musique. (Section de Paris.)] Paris, Terquem & Cie. Lex. 8°. 245 p. Geb. fr. 50.

Enschedé, J. W. Nederlandsche musicalia. Alfabetische titellijst. 1910. [Uitgave van de] Vereeniging voor Noord Nederlands muziekgeschiedenis. Amsterdam, Ipenbuur & van Seldam. gr. 8°. VI, 52 S. f. 1.

Faxon, F. W. Dramatic index for 1910; covering articles and illustrations concerning the stage and its players in the periodicals of America and England; with a record of books on the drama, and of the texts of plays published during 1910. Boston, Boston Bk. Co. 8°. 260 p. $ 3,50.

[Gandolfi, Ricc.]* Indice di alcuni cimeli esposti appartenenti alla biblioteca del r. istituto. [Nella commemorazione cinquantenaria dalla fondazione del r. istituto mus. „Luigi Cherubini" di Firenze.] Firenze, tip. Galletti e Cocci. gr. 8°. 32 p.

[Gluck, Chr. W. von.]* Ergänzungen u. Nachträge zu dem thematischen Verzeichnis der Werke von Chr. W. von Gluck von Alfred Wotquenne. Herausg. v. Josef Liebeskind. Leipzig, Gebr. Reinecke.

[Mit gegenüberstehender französischer Übersetzung von Ludwig Frankenstein.]

Günther, Otto.* Katalog der Handschriften der Danziger Stadtbibliothek. Teil 4. Die musikal. Handschriften der Stadtbibliothek und der in ihrer Verwaltg. befindl. Kirchenbibliotheken von St. Katharinen u. St. Johann in Danzig. Danzig, Saunier in Komm. Lex. 8°. VIII, 188 S. ℳ 4.

Hammerich, Angul. Das musikhistorische Museum zu Kopenhagen. Beschreibender Katalog. Deutsch von Erna Bobé. Kopenhagen. Leipzig, Breitkopf & Härtel. Lex. 8°. 172 S. mit 179 Abbildungen. ℳ 4.

[Hofmeister, Friedr.]* Verzeichnis der im Jahre 1910 erschienenen Musikalien, auch musikal. Schriften u. Abbildungen mit Anzeige der Verleger u. Preise. In alphabet. Ordnung nebst systemat. geordneter Übersicht u. einem Titel- u. Text-Register (Schlagwort-Register). 59. Jahrg. Leipzig, Hofmeister. Lex. 8°. 218+IV, 144 S. ℳ 24.

Jooris, L.-E. Mémorial usuel des musiciens et dilettanti. Bruxelles, A. et C. Denis frères. 16°. 107 p. fr. 1,50.
[Les partitions théâtrales et symphoniques des auteurs renommés.]

Leidinger, Georg.* Katalog der Wittelsbacher-Ausstellung im Fürstensaale der Kgl. Hof- und Staatsbibliothek. München, Buchdr. A. Huber. Lex. 8°. 40 S. (doppelspaltig) mit einem farb. Titelbild.

Letzer, J. H. Muzikaal Nederland. 1850 bis 1910. Bio-bibliographisch woordenboek van Nederlandsche toonkunstenaars en toonkunstenaressen, alsmede van schrijvers en schrijfsters op muziek-literarisch gebied. Utrecht, J. L. Bejers. gr. 8°. 16+201 p. f. 3,65.

Lindqvist, John. Uppslagsbok för svenska musikhandeln för åren 1906—1910. Linköping, [Selbstverlag]. 4°. Kr. 15.

Littleton, Alfred Henry. A catalogue of 100 works illustrating the history of musicprinting XV to end of XVII century. London, Novello. 4°. 38 p.

[Lyon & Healy.] Rare old violins. Chicago, Lyon & Healy. Fol. 102 p. il. Gratis.

Mitjana, Rafael.* Catalogue critique et descriptif des imprimés de musique des XVIe et XVIIe siècles conservés à la bibliothèque de l'université royale d'Upsala. Tome I. Musique religieuse. Upsala, impr. Almqvist & Wiksell. [Berlin, Liepmannssohn in Komm.] Lex. 8°. VIII, VI, [2]+251 S. (502 Spalten) mit einer Tafel und zahlr. Faksimiles. ℳ 20.

Morin, Louis. Les livres liturgiques et les Livres d'église imprimés à Troyes pour d'autres diocèses. Paris, Impr. nationale. 8°. 23p.

Norton, Clara M., and others. Modern drama and opera; a reading list on the works of D'Anunzio, Hauptmann, Ibsen .... and of Debussy, Puccini, R. Strauss. Boston, Boston Bk. Co. gr. 8°. 93 p. $ 1.

Orchesterbund, Deutscher. Statistik Mai 1911. 1. Tl.: Gehälter. 2. Tl.: Vertrags- u. Anstellungsverhältnisse von 22 Hof-, 20 Städte- u. 8 behördlich subventionierten Orchestern. 2 Vergleichstabellen, Vertragsmuster f. angestellte Orchester u. als Beilage die Gehälter v. 12 Privatorchestern. Berlin, Allg. Deutscher Musiker-Verband, Chausseestr. 131. ℳ 1.

Perles, Mor. Adreßbuch f. den Buch-, Kunst- u. Musikalienhandel u. verwandte Geschäftszweige der österr.-ungar. Monarchie, mit einem Anhang: Österr.-ungar. Zeitungs-Adreßbuch. 1910—1911. 45. Jahrg. Wien, Perles. gr. 8°. XV, 456 S. ℳ 7.

Pisani, Giulio. Catalogo dei codici corali d'Oristano. Lucca, tip. Baroni. 8°. 69 p.

Procházka, Rudolf Freiherr. Aus fünf Jahrhunderten. Musikschätze des Prager Konservatoriums. Zur Ausstellg. anläßlich der Hundertjahrfeier der Anstalt. Mai 1911. Katalog. Prag, Verlag des Prager Konservatoriums. 56 S. Kr. 0,40.

Redman, Harry Newton. Musical dictionary and pronouncing guide; . . . to which has been added a list of the great masters, giving their nationality, date of birth, date of death, and a phonetic pronunciation of their names . . . Philadelphia, Theo. Presser co. 16°. VI, 170 p. 50 c.

Vivell, P. Coelestinus.* Initia tractatuum musices ex codicibus editorum collegit et ordine alphabetico disposuit. Graecii (Graz), U. Moser. 8°. VII, 349 p. ℳ 12,80.

Weigl, Bruno.* Handbuch der Violoncell-Literatur. Systemat. geordnetes Verzeichnis der Solo- und instruktiven Werke für das Violoncell. Zusammengestellt, mit krit. Erläuterungen u. Angabe der Schwierigkeitsgrade versehen. (U.-E. Nr. 2797.) Wien, Universal Edition. gr. 8°. XII, 132 S. ℳ 3.

Wit, Paul de. Welt-Adreßbuch der gesamten Musikinstrumenten-Industrie, mit e. Anh., enth. d. Eingangszölle auf Musikinstrumente in allen Ländern u. e. Wörterbuch der in der Musikinstrumenten-Industrie vorkomm. techn. Ausdrücke in deutsch-französ.-engl. Sprache. (Neue Ausgabe.) Leipzig ('12), P. de Wit. Lex. 8°. III, VIII, XII, 1304 S. Geb. ℳ 22,50.

II.

Periodische Schriften.

Von den jährlich erscheinenden Publikationen werden an dieser Stelle nur die neuen, sowie die bisher noch nicht erwähnten Zeitschriften aufgeführt. Für die übrigen wolle man dieselbe Rubrik in den früheren Jahrgängen vergleichen.

Almanach des herzogl. braunschweig. Hoftheaters 1911—12, m. Beiträgen von E. Stier,

W. Wagner und E. Welk. Braunschweig, Ramdohr. kl. 8°. 85 S. m. 10 Bildern u. 1 Plan. ℳ 0.50.

L'Amico dei maestri e dei dilettanti di musica: periodico mensile della ditta T. Belati. [Direttore: Gius. Manente.] Anno I. (nº 1. 1 gennaio 1911.) Perugia, Unione tipografica cooperativa. 4°. Jährlich L. 3,50.

Annuaire de l'association des artistes musiciens fondée en 1843, par le baron Taylor. (68e année 1911.) Paris, 9, cité Trévise. 8°. 154 p.

Annuario del r. conservatorio di musica Giuseppe Verdi, Milano. Anno XXVIII (1909—1910). Milano, tip. Bonetti. 8°. 35 p. L. 0,50.

Annuario* del r. istituto musicale Luigi Cherubini di Firenze. Vol. VI. (Anno 1910.) Firenze, tip. Galletti e Cocci. 8°. 53 p.

Archiv f. Theaterwissenschaft. Chefred.: Frdr. Weber-Robine. 1. Jahrg. Oktober 1911—September 1912. 12 Nrn. Berlin-Wilmersdorf, Verlag Archiv f. Theaterwissenschaft. 30,5×21,5 cm. Vierteljährlich ℳ 1,25, einzelne Nrn. ℳ 0,50.

L'Arte e la Scena, rivista quindicinale. Anno I. (nº 1. 15 agosto 1911.) Firenze, tip. Ciardelli. 8°. Jährlich L. 6.

L'Arte, letterario, artistico, teatrale. Anno I. (N. 1. 22 dicembre 1910.) Catania, tip. Nicolosi e Giuffrida.

[Catania, via Stesicoro Etnea, nº 43. Erscheint am 4., 14. und 24. jeden Monats. Jährlich L. 3.]

Bach-Jahrbuch.* 7. Jahrg. 1910. Im Auftrage der Neuen Bachgesellschaft hrsg. von Arnold Schering. Berlin, Brüssel, Leipzig, London, New York. Breitkopf & Härtel. 8°. 188 S. Geb. ℳ 4.

Beethoven-Forschung.* Lose Blätter hrsg. v. Thdr. v. Frimmel. Heft 1, 2. Wien, Gerold & Co. Je ℳ 1.

Calendar, The music lover's. New York, Hills & Hafely. kl. 8°, unpaginiert. 50 c.

Nos **chansons,** revue mensuelle. Numéro hors série. 1er numéro. Avril 1911. Supplément au nº 2 de „l'Aube nouvelle". Paris, 38, rue du Mont parnasse. 8°. Jährlich fr. 2,50.

Pour **chanter** et dire en famille, dans le monde, aux amicales. Recueil mensuel illustré de poésies, monologues, saynètes, comédies, chœurs, chansons. Ire année. (No. 1. 15 octobre 1911.) Paris, administration, 29, rue Notre-Dame-de-Nazareth. 8°. 10 Nummern jährlich, fr. 6.

Chanteur, le gai, almanach chantant, pour l'année de grace 1911. (47 année.) Montbéliard, Barbier. kl. 8°, non paginé, avec grav.

Conservatoires et Théâtres, paraissant les 1er et 15 de chaque mois. Ire année. (No. 1. 1er décembre.) Paris, 51 rue de Rome. gr. 4°. fr. 12.

Cronache teatrali, artistiche, letterarie, mondane. Anno I. Napoli, tip. Cozzolino. 0,42×0,30 cm. Jährlich L. 3.

[Erscheint alle 14 Tage.]

L'Echo des théâtres, artistique, littéraire, humoristique, paraissant les mardi, jeudi et samedi, publiant le programme complet des spectacles et grands concerts de la semaine. Ire année. (No. 1. 7 octobre 1911.) Caudéran, administration, 61 rue Mexico. 4°.

L'Echo des théâtres, journal hebdomadaire, littéraire et de critique artistique, organe de défense des intérêts artistiques de la ville de Toulouse, entièrement indépendant. Ire année. Toulouse, impr. du Sud-Ouest, 51, rue Bayard. Fol. Jährlich fr. 4.

Era dramatic and musical annual, 1911. London, Office. 8°. 1 s.

Guide vade-mecum des sociétés chorales, fanfares, harmonies, symphonies, conservatoires, académies, écoles, professeurs, artistes musiciens et orchestres de Belgique. Ier trimestre 1911. Bruxelles, *Le Diapason.* 16°. XL, 226 p. fr. 2,50.

Jaarboekje, uitgegeven bij gelegenheid van het 25-jarig bestaan van den Bond van christelijke zangvereenigingen in Nederland. 17e jaarg. 1911. ['s-Gravenhage, C. Blommendaal.] gr. 8°. 111 p., m. 1 portr.-groep, 1 bijlage. f. 0,50.

Jahrbuch, Amtliches, der k. k. Hoftheater in Wien für die Spielzeit 1910—11. Wien, Gerold & Co. 8°. 156 S. Geb. ℳ 3.

Jahrbuch,* Kirchenmusikalisches. Begründet von F. X. Haberl, hrsg. v. Karl Weinmann. 24. Jahrg. Regensburg, Pustet. Lex. 8°. III, 188 S. ℳ 3,40.

Jahrbuch* der Musikbibliothek Peters für 1910. 17. Jahrgang. Hrsg. von Rudolf Schwartz. Leipzig, C. F. Peters. Lex. 8°. 119 S. ℳ 4.

Johann Strauß-Kalender. s. Abschnitt V unter Strauß, Johann.

Konzertschau, Wiener. Organ f. die Interessen des Wiener Konzertlebens. Illustr. Halbmonatsschrift. Hrsg.: H. Knepler, U. Leop. Thoma. Red.: Hugo Knepler. 1. Jahrg. Oktob. 1911—Sept. 1912. Wien, Wallishaußer. 31,5×23,5 cm. ℳ 4,50. Einzelne Hefte ℳ 0,30.

La **Lettura** artistica, grande rassegna internazionale d'arte e spettacoli. Anno I. (No. 1. 1 luglio 1911.) Brindisi, tip. La Moderna. 4°. Jährlich L. 10.
[Erscheint alle 14 Tage.]

Liederen almanak van Sus van Aerschot met zangbegeleiding voor 1911. Antwerpen, van Tassel. kl. 8°. 32 p.

La **Mélodie**. Bulletin mensuel du cercle choral et philanthropique. La Mélodie de Bruxelles, fondé en 1876. 2e année. Bruxelles, imprim. L. Borburgh. 4°.
[Bruxelles, V. Dresselaers, président, 1, rue de la querelle.]

Mondo teatrale, periodico artistico dell' agenzia teatrale *Italia Centrale*. Anno I. (n° 1. 15 gennaio 1911.) Ancona, corso Vittorio Emanuele, n° 38. 0,40×0,25 cm. Jährlich L. 2.

Le „**Music-hall**“, grand journal artistique, international, organe des artistes, auteurs, compositeurs, éditeurs, directeurs et administrateurs de music-halls, concerts, théâtres ... paraissant le 15 et le 30 de chaque mois. Ire année. Marseille, impr. méridionale, 34, allées de Meilhan. 4°. Jährlich fr. 12.

Musikbuch aus Österreich. Ein Jahrbuch der Musikpflege in Österreich u. den bedeutendsten Musikstädten des Auslandes. Red. von Hugo Botstiber. 8. Jahrg. 1911. Wien, Fromme. gr. 8°. XII, 481 S. m. 1 Taf. Geb. ℳ 5.

Musiker-Kalender* f. 1912, Allgem. Deutscher. 34. Jahrg. 2 Bde. Berlin, Raabe & Plothow. kl. 8°. Geb. u. geh. ℳ 2,50.

Musiker-Kalender,* Max Hesses deutscher, f. d. J. 1912. 27. Jahrg. Mit einer Beilage: Die musiktechnischen Kunstausdrücke und Alphabetisches Namenverzeichnis d. im Kalender enthaltenen Musiker Deutschlands. Leipzig, M. Hesses Verlag. kl. 8°. Geb. ℳ 2.
[Auch in 2 Tln.]

Musiker-Verbands-Kalender, Allgemeiner deutscher, f. d. J. 1912, hrsg. von dem Präsidium des Allgem. deutschen Musiker-Verbandes. 24. Jahrg. Berlin, Chausseestr. 131. 8°. Geb. ℳ 0,95.

La **Musique**, paraissant tous les 15 jours. Ire année (No 1. 10 décembre 1910.) Paris, 19, rue Cadet. 4°. Jährlich fr. 5.

Musique & instruments, journal général de l'édition musicale, de la facture instrumentale et des industries qui s'y rattachent. 2e année. Paris, 61 rue du Rocher. [Leipzig, Hofmeister in Komm.] 4°. Jährlich 6 fr. 25 c. (ℳ 5).
[Erscheint am 10. und 25. jeden Monats. Directeur: Auguste Bosc.]

Kwartalnik **muzyczny**. Revue musicale trimestrielle publiée par la Section polonaise de la Société internat. de musique. No. 1. Janvier 1911. Varsovie.
[Angezeigt in: S. I. M. VII, No. 4.]

Neujahrsblatt der allgem. Musikgesellschaft in Zürich 1911. Zürich, Hug & Co. in Komm. Lex. 8°.
Nr. 99. Schumann, Rob. Ein Gedenkblatt. (Von A. Steiner.) — 34 S. m. s. Bildnis. ℳ 2,40.

Notizbuch für Musikmeister f. d. Jahr 1912. 29. Jahrgang. 2 Teile. Berlin, A. Parrhysius. kl. 8°. 267 u. Musikbeil. 66 S. Geb. u. geh. ℳ 1,90.

Orchester-Almanach, Deutscher. Ein Nachschlagebuch z. Information über Gagen, örtliche u. dienstl. Verhältnisse von Orchestern jeder Kategorie. Hrsg. vom Präsidium des A. D. M.-V. Berlin, Chausseestr. 131.
[Preis für Mitglieder des Verbandes ℳ 0,60, für Nichtmitglieder ℳ 1.]

Revue grégorienne. Études de chant sacré et de liturgie. Ire année, 1911. Administration: Société Saint-Jean l'Evangéliste. Tournai, Desclée et Cie. 8°. fr. 4.
[Erscheint alle 2 Monate.]

Revue indépendante. Littérature, musique, beaux-arts, théâtre. Ire année. (No. 1. Juin 1911.) Paris, administration, 33 rue Joubert. 8°. Jährlich fr. 18.

Revue liturgique et bénédictine. Paraissant tous les mois. IIe série, Ire année, 1911. Direction: Abbaye de Maredsous. Tamines, impr. Duculot-Roulin. 8°. Jährlich fr. 4.
[La Ire série a paru sous le titre de: Le messager de Saint-Benoit.]

Revista del conservatorio. Organo del conservatorio nacional de musica. Director: Guillermo Uribe Holguin. Vol. I. (Núm. 1. Diciembre 1910.) Bogotá, impr. de J. Casis, Carrera 6a, núm. 252.
[Erscheint monatlich einmal.]

Rhythmus, Der.* Ein Jahrbuch. Hrsg. v. der Bildungsanstalt Jaques-Dalcroze, Dresden-Hellerau. Jena, Diederichs. 8°. 96 S m. Abbildgn. ℳ 1,50.

La **Scena** Pugliese, giornale settimanale di arte e teatro: organo della federazione dei corrispondenti pugliesi dei giornali teatrali d'Italia. Anno I. (n° 1. 26 aprile 1911.) Lecce, via Imperatore Adriano, n° 5. 0,44×0,30 cm. Jährlich L. 5.

Le **Scene** Italiane, giornale illustrato del teatro: organo del partito drammatico nazionale. Anno I. (N° 1. 17 maggio 1911.) Roma (Terni, tip. La Previdente). 4°. Jede Nummer 10 c.

Soubies, Albert. Almanach des spectacles… Année 1910. T. 40 de la nouv. collection. Paris, Flammarion. 8°. fr. 5.

Stoullig, Edmond. Les annales du théâtre et de la musique. 36e année, 1910. Paris, Ollendorff. 16°. XXIII, 354 p. fr. 3,50.

The **Strand** musical portfolio. Vol. 2, 3, 4. London, Newnes. Fol. Je 5 s.

Die **Szene.** Blätter für Bühnenkunst, hrsg. v. der Vereinigg. künstler. Bühnenvorstände. Red.: Alfr. Walter-Horst. 1. Jahrg. Aug. 1911—Juli 1912. 12 Hefte. Berlin-Charlottenburg, Vita. Lex. 8°. ℳ 5. Einzelne Hefte ℳ 0,50.

Taschenbuch, Musikal., 1911. 2. Jahrg. Illustr. Kalender für Musikstudierende u. Freunde der Tonkunst. 2 Teile. Wien, H. Goldschmiedt. 16°. 235+80 S. m. 1 Bildnis, eingedruckten Bildnissen u. 2 Taf.
[Bisher u. d. T.: Wiener musikal. Taschenbuch.]

Teatro, musica e sport, rivista mensile, illustrata delle istituzioni cattoliche. Anno I. (No. 1 maggio 1911.) Vicenza, tip. s. Giuseppe. 4°. Jährlich L. 2,50.

Teatro, Il nuovo. Anno I. (n° 1. 1—10 ottobre 1910.) Direttori: O. Lucchini e A. Mazza. Milano, via Tommaso Grossi, n° 8. 0,53×0,37 cm.
[Erscheint jeden 10. Tag.]

Theater-Adreßbuch, Deutsches. 1912. Hrsg. v. deutschen Bühnenverein. 1. Jahrg. Berlin, Oesterheld & Co. kl. 8°. 1016 S. m. eingedr. Bildnissen u. 1 Bildnis. ℳ 3.

Theater-Almanach,* Neuer. 1912. Theatergeschichtliches Jahr- u. Adressen-Buch. (Begründet 1889.) Hrsg. von der Genossenschaft deutscher Bühnen-Angehöriger . . . . 23. Jahrg. Berlin, F. A. Günther & Sohn. 8°. VIII, 960 S. m. 11 Bildnissen. Geb. ℳ 6.

Theater-Kalender auf d. J. 1912. Hrsg. v. Hans Landsberg, Arth. Rundt. Berlin, Oesterheld & Co. kl. 8°. 181 S. m. 16 Taf. Geb. ℳ 2.

Theater-Kalender, Österreichischer, pro 1911. Hrsg. vom österreich. Bühnenverein. Wien, Wallishausser. kl. 8°. 430 S. m. 1 Fahrplan. Geb. ℳ 3.

Zanger, De varende. Maandblad voor den volkszang en het volksdicht. Orgaan van de R. K. vereenigingen voor den volkszang in de bisdommen Den Bosch, Breda en Roermond. Hfdred.: L. L. Mertens. 1e jaarg. 1911. 12 nrs. Maastricht, Stichting De Stuers. gr. 8°. Jährlich f. 1,25.

III.

Geschichte der Musik.

(Allgemeine und Besondere.)

Adler, Guido.* Der Stil in der Musik. I. Buch. Prinzipien und Arten des musikal. Stils. Leipzig, Breitkopf & Härtel. gr. 8°. VII, 279 S. ℳ 7,50.

Aerde, Raymond van.* Ménestrels communaux et instrumentistes divers établis ou de passage à Malines, de 1311 à 1790. Malines, L. & A. Godenne. gr. 8°. 108 S. fr. 4.
[Extr. du T. XXI. du Bulletin du cercle archéologique, littéraire et artistique de Malines.]

Alexeieff, P. Historisches üb. Flöte und Flötenspiel. Riga, Kymmel in Komm. kl. 8°. 62 S. ℳ 1,80.

Allemanow, D. Geschichte des russischen Kirchengesanges. I. Tl. [Russ. Text.] Moskau, Jurgenson. R. 1.

Altenburg, Joh. Ernst. Versuch e. Anleitg. zur heroisch-musikal. Trompeter- u. Paukerkunst, zu mehrerer Aufnahme derselben historisch, theoret. u. praktisch beschrieben u. m. Exempeln erläutert. 2 Thle. Halle, gedruckt u. verlegt bey Joh. Christ. Hendel. 1795. Neuausg. Dresden, Bertling. gr. 8°. XI, 144 S. ℳ 6.

Ambros, Aug. Wilh.* Geschichte der Musik. Bd. 5. Beispielsammlg. zum 3. Bande, redig. u. mit zahlr. Zusätzen u. Vermehrungen ausgestattet v. Otto Kade. 2. Aufl. Leipzig, Leuckart. gr. 8°. ℳ 15.

Angelelli, Onofrio. Fabriano e la musica. Fabriano, tip. sociale. 16°. 14 p.

Angelini, G. Fr. Le attuali condizioni della musica italiana. Spoleto, tip. Panetto e Petrelli. 8°. 21 p.

Arangio-Ruiz, Vladimiro. Il coro nella tragedia greca. Padova, fratelli Drucker. 8°. 28 p.

Auda, Ant. L'ecole liégeoise au XIIe siècle. L'office de Saint-Trudon. Paris, au bureau d'édition de la „Schola". 8°. 36 p. avec musique.

Azra Hincks, Marcelle. Le Kordax dans le culte de Dionysos. Paris, Leroux. 8°. 5 p. avec fig.

[„Revue archéologique."]

Batka, Rich.* Allgemeine Geschichte der Musik. Mit Bildern u. Notenbeispielen. 2. Bd. Stuttgart, Grüninger. Lex. 8°. XII, 332 S. ℳ 6.

Baudot, J. Le missel romain, ses origines, son histoire. T. 1er. Paris ('12), Bloud et Cie. 16°. 128 p. fr. 1,20.

Bauer, Heinrich. Practical history of the violin . . . containing 778 genuine violin labels in true photographical reproduction, 1,200 violinmakers' names and biographies, etc. New York, The H. Bauer music co. Lex. 8°. 37 p. port. 39 pl. $ 1.50.

Bäumker, Wilh.* Das katholische deutsche Kirchenlied in seinen Singweisen. 4. u. letzter Bd. Mit Nachträgen zu den 3 ersten Bdn. Auf Grund handschriftl. u. gedruckter Quellen bearb. Nach d. Tode des Verf. hrsg. v. Jos. Gotzen. Freiburg i. B., Herder. gr. 8°. XVI, 833 S. ℳ 15.

Bianco, L. „Ave, Maria" del secolo XIV°. Belluno.

[Angezeigt (ohne Verleger) und besprochen in: Rivista mus. ital. XVIII, 897.]

Bopp, A.* Beiträge zur Geschichte der Stuttgarter Stiftsmusik. (S. A. aus den Württ. Jahrbüchern für Statistik und Landeskunde. Jahrg. 1910. 2. Heft.) Stuttgart, Kohlhammer. 4°. 29 S.

Borren, Ch. van den. Cours d'histoire de la musique de clavier à l'université nouvelle de Bruxelles. Année 1910—1911.

[Ohne Verlagsort u. Verleger angezeigt u. besprochen in: Riv. musicale ital. XVIII, 422.]

Bouvery, André. Les musiciens célèbres du second Empire, jugés par leurs contemporains, précédé de: anecdotes, manies, habitudes et biographies de compositeurs anciens et modernes. Paris, Challamel. 8°. 254 p.

Brenet, Michel.* Musique et musiciens de la vieille France. Paris, Alcan. 8°. 249 p. avec musique. fr. 3,50.

[Les musiciens de Philippe le Hardi. — Ockeghem. — Mauduit. — Origines de la musique descriptive.]

Bricqueville, E. de.* Notice sur la vielle. 2e édition, refondue. Paris, Fischbacher. 8°. 95 p. avec grav.

Brun, A. Les troubadours d'après quelques livres récents. Avignon ('10), Séguin. 8°. 16 p.

[Extrait des „Mémoires de l'académie du Vaucluse" 1910.]

Caullet, G.* Musiciens de la collégiale Notre-Dame à Courtrai d'après leurs testaments. Courtrai, Flandria. 8°. 194 p. 4 pl. fr. 3,50.

Celani, Enr. Musica e musicisti in Roma, 1750—1850. Torino, fratelli Bocca. 8°. 63 p.

[Estr. Rivista mus. italiana.]

Chrzanowski, Witold.* Das instrumentale Rondeau u. die Rondoformen im XVIII. Jahrh. [Leipziger-] Inaugural-Dissert. Leipzig-Reudnitz, Druck von Aug. Hoffmann. gr. 8°. 79 S.

Clément, Félix. Les grands musiciens. 7e édit. Paris, Hachette et Cie. 8°. 223 p. et ports. fr. 1,10.

[Bibliothèque des écoles et des familles.]

Dobbek, W. Untersuchungen zur Würzburger Liederhandschrift. Dissertat. Greifswald ('10). 8°. 48 S.

Dolge, Alfred. Pianos and their makers, a comprehensive history of the development of the piano from the monochord to the concert grand player piano. 300 illustrations. Covina, Cal., Covina publishing co. [Leipzig, P. de Wit.] gr. 8°. 478 p. pls., ports. $ 5.

Ehrenhaus, Mart.* Die Operndichtg. der deutschen Romantik. [Breslauer Beiträge z. Literaturgeschichte. Hrsg. v. Max Koch u. Greg. Sarrazin. 27. Heft. (Heft 17 der neuen Folge.)] Breslau, Hirt. gr. 8°. VII, 96 S. ℳ 2,50; [Subskr.-Pr. ℳ 2].

Emmanuel, Maurice.* Histoire de la langue musicale. 2 vols. Paris, Laurens. 8°. 679 p. avec musique. fr. 15.

Engel, J. Skizzen aus d. Geschichte der Musik. [Russ. Text.] Moskau, Klotschkow. R. 1,25.

Essai historique sur le grand orgue de l'église Saint-Gervais, avril 1911. Paris, impr. J. Mersch, à l'église, 13, rue des Barres. kl. 8°. 16 p. avec grav.

Fainsinger, J. Kurzes Lehrbuch der Musikgeschichte. [Russ. Text.] St. Petersburg, Newa-Verlag. R. 1,25.

Flood, W. H. Grattan. The bagpipe. (Music-story series.) London, The Walter Scott Publishing Co. XX, 236 p., illus.

Forsyth, Cecil. Music and nationalism.: a study of English opera. London, Macmillan & Co. 8°. VII, 359 p. 5 s.

Fox, Charlotte M. Annals of the Irish harpers. London, Smith, Elder & Co.

Gascue, F. Historia de la sonata. Conferencias musicales. San Sebastian ('10), Fuenterrabia. 8°. 330 p. pes. 3,50.

Gastoué, Amédée.* L'art grégorien. (Les maîtres de la musique.) Paris, Alcan. 8°. 212 p. fr. 3,50.

Gastoué, A. La musique de l'église. Lyon, Janin frères. 8°. 284 p. fr. 4.

Gersdorff, Wolfg. v.* Geschichte des Theaters in Kiel unter den Herzogen zu Holstein-Gottorp bis 1773. 1. Tl. [Mitteilgn. d. Gesellsch. f. Kieler Stadtgeschichte. 27. Heft.] Kiel, Lipsius & Tischer. gr. 8°. V, 174 S. ℳ 2.

Gmelch, Jos.* Die Viertelsstufen im Meßtonale von Montpellier. (Veröffentlichungen der gregorian. Akademie zu Freiburg [Schweiz], hrsg. von P. Wagner, Heft VI.) Eichstätt, Brönner'sche Buchdr. 8°. 75 S.

Goddard, Joseph. The rise and development of opera. London, Reeves. 8°. 218 p. 4 s. 6 d.

Grossi, M. V. L'arpa e il suo meccanismo. Appunti storici. Bologna, Beltrami. 8°. fig., 24 p. L. 1.

Gubi, P. M. Kleine Zeittafel zur Musikgeschichte. (Hamburg ['10], Eidelstedterweg 58), A. Gubi. kl. 8°. 33+7 S. ℳ 1.

Hammes, F. Das Zwischenspiel im deutschen Drama von seinen Anfängen bis zum Auftreten der englischen Komödianten. Dissert. Heidelberg ('10). 8°. 91 S.

Hazay, Oe. v. Gesang, seine Entwicklung u. in II. Aufl. Wertvollste Lieder der deutschen, französ., italien., engl. und russisch-deutschen Gesangs-Literatur. Leipzig ('12), M. Hesse. 8°. XVI, 601 S. Geb. ℳ 10.

Henderson, William James. Some forerunners of Italian opera. New York, H. Holt and co. [London, Murray.] 8°. VII, 243 p. with music. $ 1,25.

Hiltebrandt, Philipp. Preußen u. die röm. Kurie. Im Auftrage des Kgl. preuß. histor. Instituts nach den römischen Akten bearb. Bd. I. Die vorfriderizianische Zeit (1652 bis 1740). Berlin ('10), A. Bath. XIV, 442 S.
[Ag. Steffani betreffend; cf. Zeitschr. der I. M. G. XII, 199.]

Hirsch, Pfarrer. Die Choralreform unter Papst Pius X. (Der schwäbische Schulmann . . . Hrsg. v. J. K. Brechenmacher. Heft 5.) Stuttgart, J. K. Brechenmacher. Lex. 8°. 33 S. ℳ 0,30.

Hubbard, Henry R. An introduction to music . . . New York, The Tel-electric co. 8°. 105 p. ports. $ 1.

Hullah, Annette. A little history of music. Illus. London, E. Arnold. 8°. 232 p. 5 s.

Hünich, Fritz Adf.* Das Fortleben des älteren Volksliedes im Kirchenliede des 17. Jahrh. (Probefahrten. Erstlingsarbeiten aus d. deutschen Seminar zu Leipzig. Hrsg. v. Alb. Köster. Bd. 21.) Leipzig, Voigtländer. gr. 8°. VII, 44 S. ℳ 1,80.

Jachimecki, Zdzisław. Italienische Einflüsse in der polnischen Musik. 1. Tl. 1540—1640. [Polnischer Text.] Krakau, Verlag d. Akademie d. Wissenschaften. 8°. 319 S.
[Angezeigt in d. Zeitschr. d. I. M. G. XIII, 36.]

Kirchenordnungen, Die evangel., des XVI. Jahrh. Hrsg. v. Emil Sehling. IV. Bd. Das Herzogt. Preußen. — Polen. — Die ehemals poln. Landesteile des Königr. Preußen. — Das Herzogtum Pommern. Leipzig, Reisland. Lex. 8°. XII, 572 S. ℳ 29

Kraus, A., figlio. Italianità dell'invenzione del pedale negli strumenti da corda a tastiera, dello smorzo indipendente e del pedale a spostamento di tastiera nei pianoforti, origine del nome pianoforte: comunicazione al congresso internaz. di musica di Roma. Firenze, tip. S. Landi. 8°. 4 p.

Krause, Karl Christian Friedr. Darstellgn. aus der Geschichte der Musik nebst vorbereitenden Lehren aus der Theorie der Musik. 2. verm. u. verb. Aufl. Hrsg. v. Aug. Wünsche. Leipzig, Dieterich. gr. 8°. X, 181 S. ℳ 2,50.

Krehbiel, Henry Edward. . . . The pianoforte and its music . . . with portraits and illustrations. (The music lover's library.) New York, C. Scribner's sons. 8°. IX, 314 p., illus., plates, ports. $ 1,25.

Kretzschmar, Herm.* Geschichte des Neuen deutschen Liedes. I. Teil: Von Albert bis Zelter. [Kleine Handbücher der Musikgeschichte nach Gattungen. Hrsg. v. Herm. Kretzschmar. Bd. IV.] Leipzig, Breitkopf & Härtel. gr. 8°. VIII, 356 S. ℳ 7,50.

Lacome, P. Introduction à la vie musicale. Paris, Delagrave. 8°. fr. 3,50.
[cf. die Kritik in: Riv. musicale ital. XVIII, 895.]

Landormy, P. Histoire de la musique. 2e édition, revue et corrigée. Paris, Delaplane. 8°. 360 p. avec musique. fr. 4.

Landowska, Wanda. Les Allemands et la musique française au XVIIIe siècle. Paris, extrait du „Mercure de France". 8°. 16 p.

Lütcke, Heinr. Studien zur Philosophie der Meistersänger. Gedankengang u. Terminologie. (Palaestra . . ., hrsg. v. A. Brandl, G. Roethe u. E. Schmidt. Heft 107.) Berlin, Mayer & Müller. gr. 8°. XV, 185 S. ℳ 5,50.

Mathews, W. Smythe Babcock. Supplement to W. S. B. Mathews' popular history of music; containing an introd. essay upon perspectives in musical history, four new chronological charts and complete questions to the entire book. Chicago, C. F. Summy Co. 8°. 49 p. 75 c.

Mauermann, Siegfr. Die Bühnenanweisungen im deutschen Drama bis 1700. [Palaestra .... hrsg. v. A. Brandl, G. Roethe u. E. Schmidt. Bd. 102.] Berlin, Mayer & Müller. gr. 8°. XXIX, 248 S. ℳ 7,60.

Möllencamp, R. Die jüngere Ebstorfer liederhandschrift, ein beitrag zur geschichte des niederdeutschen kirchenliedes. Diss. Kiel. 8°. 64 S.

Mühlfeld, Christian.* Die herzogl. Hofkapelle in Meiningen. Biographisches und Statistisches, zusammengetragen u. bearb. (Neue Beiträge zur Geschichte deutschen Altertums, hrsg. v. dem henneberg. altertumsforsch. Verein in Meiningen. Liefg. 23.) Meiningen ('10), Brückner & Renner. Lex. 8°. IV, 96 S. ℳ 2,60.

Musmeci, Zaccaria. Del culto della musica in Acireale: monografia. 2a ed., accresc. e riform. Acireale, tip. ed. XX secolo. 16°. 72 p.

Nesieht, Rob. Das goldene Zeitalter der Klaviersonate. Kurz zusammengef. ästhet. Betrachtgn. der Sonatenform in der Musik im allgemeinen u. Erläutergn. der Beethovenschen Sonaten im besonderen, mit den Illustr. Beethovens, Mozarts, Haydns. Allgemeinverständl. Anleitg. z. Erlangung der Fähigkeit, die Poesie u. Seelensprache der unvergängl. klass.-Musik zu verstehen, um sich dadurch den wahren Genuß an der edelsten aller Künste, der Tonkunst zu verschaffen. 2. Aufl. Bonn, Georgi. 8°. 58 S. m. 4 Bildnis-Taf. ℳ 1.

Neuparth, J. Os grandes periodos da Musica. Lisbonne.
[Ohne Verleger angezeigt in: Le guide musical. '11, 662.]

Niemann, W. Die musikal. Renaissance des 19. Jahrh. s. Abschnitt IX.

Nutzhorn, H. Den danske Menigheds Salmesang i Reformationstiden. Heft 2—3. Kopenhagen, Schönberg. 8°. S. 151—294.

Oeding, Fr. Das altfranzös. Kreuzlied. Dissert. Rostock ('10). 8°. 119 S.

Paribeni, G. C. La storia e la teoria dell' antica musica greca. Milano, Sonzogno. 16°. 63 p. 20 c.
[Biblioteca del popolo, n° 502.]

Parry, C. Hubert. H. Style in musical art. London, Macmillan & Co. 8°. XII, 438 p. 10 s.

Pillet, Alfr. Beiträge zur Kritik der ältesten Troubadours. [Aus: „89. Jahresber. d. schles. Gesellsch. f. vaterländ. Cultur".] Breslau, Aderholz. gr. 8°. 19 S. ℳ 0,80.

Plantadis, Joh. Les traditions musicales du Limousin. Des origines à la fin du XVIIIe siècle. Tulle, impr. Société anonyme le Corrézien républicain. 8°. 67 p.

Priero, C. Strumenti musicali presso gli antichi Ebrei confrontati coi monumenti recentemente scoperti. Firenze, tip. Domenicana. 8°. 31 p.
[Estr. Le Armonie della fede.]

Publikationen der internationalen Musikgesellschaft s. Steglich, R.

Rattay, Kurt.* Die Ostracher Liederhandschrift u. ihre Stellg. in der Geschichte des deutschen Liedes. Auf Grund der handschriftl. Liedersammlgn. des XVII. und XVIII. Jahrhunderts untersucht. Halle, Niemeyer. gr. 8°. XII, 136 S. ℳ 5.

Rauschning, Hermann.* Musikgeschichte Danzigs. Kapitel IV: Die Anfänge des öffentlichen Konzertwesens. [Berliner-] Inaugural-Dissert. Berlin, Ebering. gr. 8°. 67 S.

Raverot, Aug. De la musique etc. s. Abschnitt IX.

Rey-Pailhade, E. de. Essai sur la musique s. Abschnitt IX.

Riemann, Hugo.* Musikgeschichte in Beispielen. Eine Auswahl v. 149 Tonsätzen geistl. und weltl. Gesänge und Instrumentalkompositionen zur Veranschaulichung der Entwicklg. der Musik im 13.—18. Jahrh. I. Tl. No. 1—54. II. Tl. No. 55—126. Leipzig, E. A. Seemann. Lex. 8°. IV, 106 S. + S. 107—220. Je ℳ 3,50.

Romagnoli, E. Musica e poesia nell' antica Grecia. Bari, Laterza e figli. 8°. 368 p. L. 5.
[Biblioteca di cultura moderna, n. 43.]

Rouchon, U. Une association musicale au Puy en 1593. Paris, impr. nationale. 8°. 4 p.
[Extr. du „Bulletin histor. et philologique“, 1910.]

Ruta, R. Storia dell' arpa. P. Ia: Ricerche storiche. Aversa, A. Ruta & Co.

Rutz, Benno. Die Chorknaben zu Neustift. Ein Beitrag z. Geschichte der Schule u. der Musik in Tirol. [Aus: „Neue Tiroler Stimmen.“] Innsbruck, Vereinsbuchh. & Buchdruckerei. 8°. 96 S. m. 1 Taf. ℳ 0,85.

Salle de Rochemaure, Duc de la. Les troubadours cantaliens, XIIe — XXe siècles. T. 1. 2. Aurillac ('10), impr. moderne, 6, rue Guy-de-Veyre. 16°. 651 p. + XX, 608 p., avec vignettes, planches et musique.

Schering, Arnold.* Geschichte des Oratoriums. [Kleine Handbücher der Musikgeschichte nach Gattungen. Hrsg. von Herm. Kretzschmar. Bd. III.] Leipzig, Breitkopf & Härtel. 8°. 647+XXXIX S. ℳ 10.

Scheurleer, D. F. Het muziekleven te 's-Gravenhage in de tweede helft der 18e eeuw. 's-Gravenhage, Nijhoff. 4°. 110 p. m. afb., vign., facsim. Kart. f. 4.
[S. A. aus: Scheurleer, Het muziekleven in Nederland (1908).]

Schmid, O. Fürstliche Komponisten a. d. sächs. Königshause s. Abschnitt IV unter Magazin.

Schnabel, H. Archäolog. Studien z. Geschichte eines antiken Tanzes u. z. Ursprung der griech. Komödie. Tl. I. Dissertat. München ('08)! 8°. 34 S.

Sigl, Max.* Zur Geschichte des Ordinarium missae in der deutschen Choralüberlieferung. 2 Tle. (Veröffentlichungen der Gregorian. Akademie zu Freiburg (Schweiz). Hrsg. v. Peter Wagner. Heft 5.) Regensburg, Pustet in Komm. gr. 8°. 80 S. u. 107 S. Notenbeilagen. ℳ 3.

Sipione, Corrado. Modena nelle lettere, nelle arti e nelle scienze: studio critico. Grottaferrata, tip. Italo-orientale s. Nilo. 8°. 180 p. con ritratto. L. 10.

Soubies, Albert. Les membres de l'académie des beaux-arts, depuis la fondation de l'institut. 3e série, 1852—1876. Paris, Flammarion. fr. 6.

Steglich, Rudolf.* Die Quaestiones in Musica. Ein Choraltraktat des zentralen Mittelalters u. ihr mutmaßlicher Verfasser Rudolf v. St. Trond (1070—1138). [Publikationen der internat. Musikgesellschaft. Beihefte. 2. Folge. Heft X.] Leipzig, Breitkopf & Härtel. gr. 8°. VIII, 190 S. m. 22 Zeichnungen im Text. ℳ 5.

Studeny, Bruno.* Beiträge z. Geschichte der Violinsonate im 18. Jahrh. München, Wunderhorn-Verlag. gr. 8°. 120 S. ℳ 2,50.

Stumpf, Carl.* Die Anfänge der Musik. Mit 6 Fig., 60 Melodiebeispielen u. 11 Abbildgn. Leipzig, J. A. Barth. 8°. 209 S. ℳ 6,60.

Thibaut, Jean-Baptiste.* Monuments de la notation ekphonétique et neumatique de l'église latine. Exposé documentaire des manuscrits de Corbie, St. Germain-des-Prés et de Pologne, conservés à la bibliothèque impériale de Saint-Pétersbourg. Saint-Pétersbourg ('12). [Leipzig, O. Harrassowitz in Komm.] Fol. XVII, 104 p. u. 47 Taf. Geb. fr. 150.

Tombelle, F. de la. L'oratorio et la cantate. Paris, bureau d'édition de la „Schola". 8°. 49 p.

Villetard, H. Deux manuscrits liturgiques conservés à Avallon. Notes de liturgie et de bibliographie. Paris ('10), Picard et fils. 8°. 18 p.

[Extr. du „Bulletin de la société d'études d'Avallon". Année 1910.]

Vivell, Coelestin. Vom Musik-Traktate Gregors des Großen. Leipzig, Breitkopf & Härtel. Lex. 8°. ℳ 4.

Wantzloeben, Sigfrid.* Das Monochord als Instrument u. als System. Entwicklungsgeschichtlich dargestellt. Halle, Niemeyer. gr. 8°. III, 131 S. ℳ 4.

Warnecke, Friedr. „Ad infinitum." Der Kontrabaß. Seine Geschichte u. seine Zukunft. Probleme u. deren Lösung z. Hebung d. Kontrabaßspiels. 2 Teile in einem Bande. Billige Volksausgabe. Hamburg 22, Fr. Warnecke. ℳ 5,50.

Wasielewski, Wilh. Jos. v.* Das Violoncell u. seine Geschichte. 2., durchgearb. u. verm. Aufl. von Waldem. v. Wasielewski. Leipzig, Breitkopf & Härtel. gr. 8°. VII, 255 S. mit Abbildungen. ℳ 6.

Weißmann, Adolf.* Berlin als Musikstadt. Geschichte der Oper u. des Konzerts von 1740—1911. Berlin, Schuster & Loeffler. Lex. 8°. 428 S., 80 S. m. 100 Abbildgn. u. XI S. ℳ 12.

Wickenhagen, Ernst. Geschichte der Kunst m. e. Anh. über die Musikgeschichte. 13., verm. u. verb. Aufl. durchges. v. Herm. Uhde-Bernays. Mit 18 Kunstbeil. u. 363 Abbildungen im Text. Eßlingen ('12), P. Neff. Lex. 8°. X, 374 S. Geb. ℳ 5.

IV.

Biographien und Monographien.

(Gesammelte Aufsätze über Musik und Musiker, Memoiren. Musikführer. Fest-, Vereins- und Kongreßschriften. Folklore, Exotische Musik.)

Annesley, Charles. The standard opera-glass. London, Low. kl. 8°. 578 p. 4 s. 6 d.

Applin, Arthur. The stories of the Russian ballet. New York, John Lane co. gr. 8°. 96 p., plates, ports. $ 3,50.

Atti* dell' accademia del r. istituto musicale Luigi Cherubini di Firenze. Anni XXXIX —XLIII. Firenze, tip. Galletti e Cocci. 8°. 83 p.

Aucassin and Nicolette: Treated and edit. with intro. by Harold Child. London, Black. 4°. 176 p. illus. 7 s. 6 d. [Dasselbe]. Rendered from the old French by F. W. Bourdillon. London, Foulis. 8°. 2 s. 6 d.

Bacon, D. M. [pseud. for Mrs. Mary Schell Hoke Bacon.] Operas that every child should know; descriptions of the text and music of some of the most famous masterpieces. Garden City, New York, Doubleday, Page & co. 8°. VII, 460 p. 90 c.

Baron, Kr. et **H. Wissendorff.** Chansons populaires lataviennes. — Latwju dainas. IV. (In lett. Sprache.) St.-Pétersbourg ('10). Leipzig, Voss. Lex. 8°. VII, 646 S. ℳ 8.

Bell (Lady) ed. The singing circle: a picture book of action songs, other songs, and dances. London, Longmans. 4°. 88 p. illus. 3 s. 6 d.

Bellaigue, Camille. Notes brèves. Paris, Delagrave. 8°. 358 p. fr. 3,50.

Bericht über den I. österreichischen musikpädagog. Kongreß ..... Wien, 20. bis 23. April 1911. Im Auftr. des Exekutivkomitees redigiert u. hrsg. v. Gust. Mayer. Wien, Universal Edition. 8°. IV, 191 S. m. 4 eingedr. Kurven. ℳ 3.

Bergquist, N. W. s. Svenska folkdansens.

Beschreibungen alter dänischer Volkstänze. Hrsg. v. „Foreningen til Folkedansens Fremme" in Kopenhagen. Übersetzg. v. Ad. Herrmann. 1. u. 2. Heft. Kopenhagen, Hansen. gr. 8°. 37 u. 28 S. Je ℳ 1.

Branberger, Johann.* Das Konservatorium f. Musik in Prag. Zur 100 Jahrfeier der Gründung im Auftrage des Vereines zur Beförderg. der Tonkunst in Böhmen verf. . . . Die Übersetzg. aus dem Böhm. von Emil Bezecný. Mit Benützg. der Denkschrift von A. W. Ambros vom J. 1858. Prag, Taussig & Taussig in Komm. Lex. 8⁰. 399 S. m. 1 Plan. ℳ 4.

Bülow, Hans v. Briefe u. Schriften. Hrsg. v. Marie v. Bülow. III. Bd. Ausgewählte Schriften. 1850—1892. 2., verm. Aufl. 2 Abtlgn. in 1 Bd. Leipzig, Breitkopf & Härtel. 8⁰. XXIX, 363 u. 319 S. ℳ 12.

Bumpus, T. F. The cathedrals of central Italy. London, Laurie. gr. 8⁰. 330 p. 16 s.

Burrowes, Katharine. Tales of the great composers: Bach, Handel, Haydn. Detroit, Mich., Katharine Burrowes. gr. 8⁰. 46 p. 50 c.

La **chanson** de Roland. Texte critique, traduction et commentaire, grammaire et glossaire; par Léon Gautier. Nouvelle édition. Tours, Mame et fils. 8⁰. LII, 606 p.

Chansons, Vieilles, pour les cœurs sensibles. Édition ornée de 32 images par Pierre Brissaud. Paris, Plon-Nourrit & Cie. 30 ×23,5 cm. Kartonniert fr. 6.

Chants et chansons populaires recueillis et classés par A. Millien, avec les airs notés par J. G. Pénavaire. T. 3. Chansons anecdotiques (suite). Paris ('10), Leroux. 8⁰. VIII, 239 p. fr. 15.

Chants royaux et Tableaux de la confrérie du Puy Notre-Dâme d'Amiens reproduits en 1517 pour Louise de Savoie, duchesse d'Angoulême (Bibliothèque nationale, ms. français, 145), publiés par Georges Durand. Paris, Picard et fils. Fol. XI p. et 47 planches.

[Mémoires de la Société des antiquaires de Picardie.]

Charvet, Edouard. La fédération musicale des œuvres de jeunesse de la Haute-Savoie. Rapport présenté à la séance du bureau diocésain. Annecy, Impr. commerciale. kl. 8⁰. 24 p.

Chorley, H. F. The national music of the world. 3rd edit. London, Reeves. 8⁰. 6 s.

Clément-Marot.] Œuvres de Clément-Marot. Paris, Gillequin et Cie. 16⁰. 184 p.

Il **Concerto** a piazza di Siena, diretto dal maestro Aless. Vessella, 24 giugno 1910. Lanciano, tip. Masciangelo. 8⁰. 104 p. con 2 ritratti.

[Nel XXV anno di direzione della banda comunale di Roma, 1885—1910.]

IX. **Concerto** sociale, 24 maggio 1911: musica antica italiana (Società corale G. B. Martini in Bologna). Bologna, tip. P. Neri. 8⁰. 16 p.

Collins, W. W. Cathedral cities of Italy. London, Heinemann. 8⁰. 322 p. 16 s.

Concours international de musiques de Nîmes les 2, 3, 4 et 5 juin 1911. Programme officiel. Nîmes, impr. Navatel. 8⁰. 60 p. 30 c.

Il **Congresso** musicale-didattico di Milano nel dicembre 1908: riassunto degli atti; elenco degli ordini del giorno approvati. (Feste centenarie del r. conservatorio G. Verdi.) Parma, off. Arti grafiche. 8⁰. 38 p.

Davidson, Gladys. Two hundred opera plots. With 16 illustr. 2 vols. London, T. W. Laurie. 8⁰. Je 3 s. 6 d.

Days with the great composers: Beethoven, Mendelssohn, Schubert. London, Hodder & Stoughton. 8⁰. 3 s. 6 d.

Deutschlands, Österreich-Ungarns und der Schweiz Gelehrte, Künstler u. Schriftsteller in Wort und Bild. 3. Ausg. Hannover, Steinhage. gr. 8⁰. V, 699 S. Geb. ℳ 15.

Duhamel, (?). Les 15 modes de la musique bretonne. Paris, Rouart-Lerolle et Cie. fr. 2,50.

Duncan, Edmonstoune. The story of the carol. (Music story ser.) London, W. Scott. 8⁰. 274 p. 3 s. 6 d.

Durand, Georges s. Chants royaux.

Engel, J. In der Oper. Sammlg. v. Aufsätzen über Opern u. Ballette. [Russ. Text.] Moskau, Jurgenson. R. 2.

Erb, J. L. Hymns and church music . . . . Wooster, O., Conservatory press. 8⁰. 134 p. 75 c.

Erläuterungen zu Meisterwerken der Tonkunst. Geschichtlich, szenisch u. musikal. analysiert, m. zahlr. Notenbeispielen. [Universal-Bibliothek No. 5287. 5337.] Leipzig, Reclam. 16⁰. Je ℳ 0,20.

21. Bd. Chop, Max. Eugen d'Albert, Tiefland. 79 S.

22. Bd. Chop, Max. Rich. Strauß, der Rosenkavalier. 84 S.

Fanna, Ines. La villotta friulana. Udine ('10), tip. D. del Bianco. 8°. 151 p., 6 p. di musica.

Fedeli, Vito. Il primo congresso internaz. di musica di Londra: diario del perfetto congressista. Torino, frat. Bocca. 8°. 30 p.
[Estr. Riv. music. ital.]

Friedwagner, Matthias. Über die Volksdichtung der Bukowiner Rumänen. Inaugurationsrede. Czernowitz, Pardini. gr. 8°. 33 S. ℳ 0,50.

Garbett, Arthur Selwyn. Gallery of eminent musicians; a collection of portraits and concise biographies of the world's foremost composers, singers, pianists and violinists of the past and present ... second of a series of original pictorial biographical sketches ... Philadelphia, Pa., Theodore Presser co. gr. 8°. 127 p. illus. (ports.). 75 c.

Gasperini, Guido. L'associazione dei musicologi italiani. Torino, frat. Bocca. 8°. 10 p.
[Estr. Riv. music. ital.]

Gautier, Théophile. La musique. Paris, Fasquelle. 8°. 310 p. fr. 3,50.
[20 Essays über einzelne Werke verschiedener Komponisten.]

Geiger, Paul. Volksliedinteresse u. Volksliedforschung in der Schweiz vom Anfg. des 18. Jahrh. bis z. J. 1830. Bern ('12), A. Francke. gr. 8°. 140 S. ℳ 2,80.

Gennep, A. van. Légendes populaires et Chansons de geste en Savoie. Paris ('10), bureau de la „Revue des idées", 26, rue le Condé. 8°. 44 p.
[Extrait de la „Revue des Idées" du 15 novembre 1910.]

Gillman, Fred. J. The songs and singers of christendom. London, Headley Brothers. 8°. 144 p. 2 s.

Glover, James M. Reminiscences. London, Methuen. kl. 8°. 291 p. 7 s. 6 d.
[Angezeigt u. besprochen in: Zeitschr. d. I. M. G. XIII, 109.]

Graves, Ch. L. Post-Victorian music: with other studies and sketches. London, Macmillan. 8°. 382 p. 6 s.

Grolimund, Sigm. Volkslieder aus dem Kanton Aargau. Gesammelt. (Schriften der schweiz. Gesellschaft f. Volkskunde. Bd. 8.) Basel, Schweiz. Gesellschaft f. Volkskunde. gr. 8°. VII, 279 S. ℳ 5.

Hadden, J. Cuthbert. Master musicians; a book for players, singer and listeners; with 15 illustr. Chicago, McClurg. 8°. XI, 254 p. $ 1,75.

Hadden, J. C. Great opera series. 12 vols. New York, Stolles. kl. 8°. Je 50 c.

Handbücher, Kleine, der Musikgeschichte nach Gattungen s. Abschnitt III unter Kretzschmar, H. u. Schering, A.

Heitz, Paul. Unbekannte Ausgaben geistlicher u. weltlicher Lieder, Volksbücher u. e. alten ABC-Büchleins, gedr. v. Thiebold Berger (Straßburg [1551—1584]). Straßburg, J. H. E. Heitz. gr. 8°. 26 S., 74 Titelfaksms. in Orig.-Größe m. 68 Abbildgn. ℳ 10.

Hentrich, Konr. Eichsfeldische Kinderlieder. Gesammelt von K. H. Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht. 8°. 40 S. ℳ 0,60.

Herbst, H. 100 Eichsfeldische Volkslieder. Aus dem Munde sangesfroher Eichsfelder gesammelt u. zweistimmig hrsg. Heiligenstadt, Cordier. kl. 8°. 120 S. ℳ 0,75.

Jahresfest, Das 3., des Vereins zur Pflege der Kirchenmusik in d. Provinz Sachsen zu Magdeburg am 27. u. 28. II. 1910. Hettstedt. Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht. 8°. 56 S. ℳ 0,50.

Jansa, Frdr. Deutsche Tonkünstler u. Musiker in Wort u. Bild. 2. Ausg. 1911. Leipzig, F. Jansa. gr. 8°. III, 836 S. Geb. ℳ 18.

Kirchengesangvereinstag, Der 23. deutsche evangel., zu Hannover vom 2.—3. 10. 1911. Leipzig, Breitkopf & Härtel. 8°. 62 S. ℳ 0,70.

Klob, Karl Maria. Drei musikalische Biedermänner: Ignaz Holzbauer, Karl Ditters von Dittersdorf, Michael Haydn. Ulm, Kerler. gr. 8°. IV, 152 S. ℳ 2.

Konzertführer, Kleiner. Leipzig, Breitkopf & Härtel. kl. 8°.
Bleyle, Karl. Violinkonzert in C-dur. Op. 10. (Max Puttmann.) — 16 S. ℳ 0,20.
Liszt, Franz. Ce qu'on entend sur la montagne. (Roderich v. Mojsisovics.) — 16 S. ℳ 0,20.
Liszt, Franz. Héroide funèbre (Heldenklage). (R. v. Mojsisovics.) — 18 S. ℳ 0,20.

Kretzschmar, Herm.* Gesammelte Aufsätze über Musik u. anderes. II. Gesammelte Aufsätze aus den Jahrbüchern d. Musikbibliothek Peters. Leipzig, C. F. Peters. gr. 8°. VII, 471 u. Musikbeil. 16 S. ℳ 7,50.

Kück, Eduard u. **Elfriede Schönhagen.** Heidjers Tanzmusik. 28 Bauerntänze aus der Lüneburger Heide (f. Klavier). Mit Tanzerläutergn., 12 Abbildgn. u. e. Abhandlg. üb. Tanzbräuche u. Heidekomponisten. Berlin, Deutsche Landbuchh. 21×24 cm. 68 S. Geb. ℳ 3.

Lassus, L. Augé de. La trompette. Un demi-siècle de musique de chambre. Paris, Delagrave. Lex. 8°. 237 p. fr. 7,50.

Launis, Armas. Über Art, Entstehg. u. Verbreitg. der estnisch-finnischen Runenmelodieen. Eine Studie aus dem Gebiet der vergleich. Volksmelodieforschg. Helsingfors ('10). 8°. II+XXX, 125 S.

[Angezeigt u. besprochen in der Zeitschr. d. I. M. G. XII, 256.]

Lebedew, W. W. Bericht über die neugefundenen Kirchenlieder (Irmos) von Tourtschaninow. [Russ. Text.] Tambow, Selbstverlag. 8°. 13 S.

Lehmensick, Fritz. Kernlieder d. Kirche in Stimmungsbildern. 2., durchges. u. erweit. Aufl. Dresden, Bleyl & Kaemmerer. gr. 8°. XVI, 169 S. ℳ 2,60.

Leroux, Charles. La musique classique japonaise. Paris ('10), Evette et Schaeffer. gr. 8°. 26 p. avec planches. fr. 4.

[Extrait du „Bulletin“, n° 19—20. Juin—septembre 1910.]

Lesbroussart, van den Borren et **Systermans.** L'école moderne de musique française; la musique belge moderne; la musique de chambre en Allemagne. Trois causeries faites à l'académie de musique de Bruxelles. Bruxelles, Edition de „L'art moderne“. 8°. 58 p.

Levy, Paul.* Geschichte des Begriffes Volkslied. [Acta germanica... VII, 3.] Berlin, Mayer & Müller. 8°. IX, 198 S. ℳ 8.

Lewalter, Joh. Deutsches Kinderlied u. Kinderspiel. In Kassel aus Kindermund in Wort u. Weise gesammelt. Abhandlg. u. Anmerkgn. von Georg Schläger. Kassel, Vietor. gr. 8°. 48 S. ℳ 0,75.

Lieder u. Reime in fliegenden Blättern des 16. u. 17. Jahrh. Straßburg, Heitz.

1. Tl. Uhlands, Ludw., Sammelband fliegender Blätter aus d. 2. Hälfte d. 16. Jahrh. 73 Titelfaksms. m. 68 Abbildgn. Mit Einleitg., Beschreibgn. u. Nachweisen hrsg. v. E. K. Blümml. gr. 8°. VII, 143+84 S. ℳ 20.

Magazin, Musikalisches. Abhandlgn. üb. Musik u. ihre Geschichte, üb. Musiker u. ihre Werke. Hrsg. v. Ernst Rabich. Langensalza, Beyer & Söhne. 8°.

Heft 35. Schmid, Otto. Fürstliche Komponisten aus dem sächs. Königshause. ('10.) III, 38 S. ℳ 0,50.

Heft 37. Unger, Max.* Auf Spuren von Beethovens „Unsterblicher Geliebten“. (1910.) 132 S. ℳ 1.60.

Heft 38. Segnitz, Eugen. Franz Liszts Kirchenmusik. III, 52 S. ℳ 0,70.

Heft 39. Howard, Walt. Wie lehre ich das Notensystem. 23 S. ℳ 0,30.

Heft 40. Hirschberg, Leop. Reitmotive. Ein Kapitel vorwagner. Charakterisierungskunst. Nebst Bemerkgn. üb. das künstler. Verhältnis Rich. Wagners zu Carl Loewe u. Notation sämtl. Reitmotive. V, 70 S. ℳ 1.

Marion, Paul. Choix de chansons galantes d'autrefois, avec une introduction et des notes. Paris, Daragon. 8°. 240 p. fr. 12.

Mason, Henry Lowell. Opera stories ... in few words, the stories (divided into acts) of 169 operas, also portraits of leading singers ... Boston, Mass. gr. 8°. 111 p. ports. 50 c.

Masslow, A. Versuch einer Einleitg. in d. Studium der russ. Volksmusik. [Russ. Text.] Moskau, Verlag der Zeitschrift „Musik u. Leben“. R. 1.

McSpadden, Joseph Walker. Opera synopses; a guide to the plots and characters of the standard operas. New York, Thomas Y. Crowell co. 8°. VI, 336 p. 75 c.

Meisterführer. Einführgn. in das Schaffen einzelner Tonmeister. Berlin, Schlesinger. 8°. Geb. Je ℳ 1,80.

No. 13. Schumann's, Rob., Symphonien u. A., erläut. mit Notenbeispielen von H. Botstiber, R. Heuberger, A. Niggli, H. Riemann u. Ad. Schultze.

No. 14. Tschaikowsky's Orchesterwerke, erläut. m. Notenbeisp. v. C. Beyer, I. Knorr, W. Niemann, A. Pochhammer, H. Riemann u. H. Teibler.

No. 15. Mozart's Meisteropern. (Die Hochzeit des Figaro. Don Juan. Die Zauberflöte.) Historisch, textlich u. musikal. erläut. v. Hans Merian.

Melitz, Leo. Führer durch die Opern. ca. 200 Operntexte nach Angabe des Inhalts, der Gesänge, des Personals u. Szenenwechsels. Neue, vollständ. durchgearb. u. bis zur Gegenwart ergänzte Aufl. Mit 16 Szenen-Darstellgn. in Photogr.-Druck. Berlin ('12), Globus-Verlag. kl. 8°. 316 S. Geb. ℳ 1.

Melitz, Leo Leop. The opera goers' complete guide; comprising 229 opera plots with musical numbers and casts, tr. by Richard Salinger. New York, Dodd, Mead & co. 8°. XVII, 508 p. $ 1,50.

Morhard, M. Erinnerungsblätter aus dem Gedenkbuch der Liedertafel Eichstätt (E.V.). Zur 50jähr. Jubelfeier zusammengest. Eichstätt, Ph. Brönner. 8°. 71 S. ℳ 1,50.

Musici, onze. Portretten en biografieën. 2e geheel hernieuwde druk. Rotterdam, Nijgh & van Ditmar. 16°. 303 p. m. 148 portr. f. 1,50.

Musikalnaja Starina. Sammlg. v. Aufsätzen u. Materialien zur Musikgeschichte in Rußland, hrsg. v. Nic. Findeisen. Lfrg. V u. VI. St. Petersburg, Verlag der Russ. Musik-Zeitung. 8°. 171 S. mit 6 Abbildgn. R. 3.
[Biographie von W. Smolensky, Briefe von A. D. Oulibischeff, A. N. Werstovsky u. M. Balakirew.]

Noack, Vict. Der deutsche Arbeiter-Sängerbund. Eine Materialsammlg. des Bundes-Vorstandes. Berlin 1910. Leipzig, A. Mehner. gr. 8°. 107 S. ℳ 0,75.

Norlind, Tob. Studier i svensk folklore. Lund, Gleerup. 8°. XXV, 432+16 S. Musik.

Nutter, C. S., and W. F. Tillett. The hymns and hymn writers of the church; an annotated ed. of the Methodist hymnal. New York, Eaton & M. 8°. XVI, 567 p. $ 2.

Opera, the royal, and imperial Russian ballet. Illustrated descriptions of operas and ballets, with biographical sketches of artists. London, John Long. 92 p. 1 s.

Opernführer. (Schlesinger'sche Musik-Bibliothek.) Berlin, Schlesinger'sche Buchh. 21×12 cm. Jede Nr. ℳ 0,50.
Nr. 123. Gräner, Geo. Der Rosenkavalier .... Musik v. Rich. Strauß. Text u. Musik erläutert. 32 S.

Oppeln-Bronikowski, Frdr. v. Deutsche Kriegs- u. Soldatenlieder. Volks- u. Kunstgesang (1500—1900). Ausgewählt. Zeichnungen v. Rob. Goeppinger. München, Mörike. 8°. 322 S. ℳ 2.

Pedrell, Felipe. Jornadas de arte (1841—1891). Paris, Ollendorff. X, 336 p.

Pedrell, Felipe. Orientaciones (1892—1902). Continuaciò de Jornadas de arte. Paris, ebenda. VII, 300 p.

Al maestro **Pedrell.*** Escritos heortásticos. Tortosa, Casa social del „Orfeó Tortosí". Lex. 8°. XXIV, 332 p. m. 1 Portr. [Dasselbe.] Suplemento. Notas biográficas, notas bibliográficas, indices. Ebenda. Lex. 8°. 60 S. m. 1 Taf.

Peeters, Theofiel. Oude Kempische liederen en dansen opgeteekend en bewerkt voor begeleiding, door Th. P. Mechelen, Godenne. 8°. 39 p. fr. 3.

Pesenti, Gustavo. Canti e ritmi arabici, somalici e suahili. Roma ('10), Società geografica ital. 8°. 24 p.
[Estr. Bolletino della società geografica italiana.]

Radschenko, Zinaide. Sammlg. der kleinrussischen Lieder des Gouvernements Mogilew. [Russ. Text.] St. Petersburg, W. Bessel. 100 S. R. 2,50.

Relazione del comitato promotore dell' esposizione pel centenario verdiano, Parma 1913 (Società pro-Parma). Parma, tip. Zerbini. 8°. 10 p.

Respighi, C. La musica sacra in Italia mezzo secolo fa: ricordi del viaggio di Pio IX (1857). Roma, tip. Forzani. 8°. 12 p.
[Estr. Rassegna gregoriana.]

Ricci, Corrado. Santi ed artisti. 2a ediz. Bologna ('10), Zanichelli. kl. 8°. 378 p. con 18 tav.

Rice, Edw. Le Roy. Monarchs of minstrelsy, from „Daddy" Rice to date . . . New York city, N. Y., Kenny publishing co. gr. 8°. 366 p. front., illus., ports. $ 4.00.
[Negro minstrels.]

Riezler, Sigm. v. Die Kunstpflege der Wittelsbacher. Festrede z. Vorfeier des 90. Geburtstages Sr. Königl. Hoh. des Prinz-Regenten Luitpold. München, G. Franz' Verlag. Lex. 8°. 43 S. ℳ 1,50.

Rimsky-Korsakow, N. Musikalische Aufsätze u. Skizzen (1869—1907). Mit einer Vorrede v. M. F. Gnessin. [Russ. Text.] St. Petersburg, Stassülewitsch. kl. 8°. XLVI, 223 S. 90 Kop.

Rose, E. W. Cathedrals and cloisters of the Isle de France. Illus. 2 vols. London, Putnam. 8°. 21 s.

Rychnovsky, Ernst. 50 Jahre deutscher Männergesangverein (Umschlag: in Prag. 1861—1911). Im Auftr. des Ausschusses verf. Prag (II, Elisabethstr. 6), (D. Kuh). gr. 8°. 89 S. m. 5 Taf. ℳ 3.

Salis, P. N. von. Oberammergau u. sein Passionspiel. Erinnerungen u. Gedanken aus der Spielzeit 1910. Mergentheim, Ohlinger. kl. 8°. 24 S. ℳ 0,30.

Sammlung „Kirchenmusik" hrsg. v. Karl Weinmann. Regensburg, Pustet. kl. 8°.
Bd. 7. Becker, Ludw. Kurzer Leitfaden f. den Unterricht i. gregorian. Choral (besonders in Seminarien). ℳ 1.

Sang u. **Klang** im XIX./XX. Jahrh. Ernstes u. Heiteres aus d. Reiche d. Töne. Mit e. Anzahl Biographien u. Ports. hrsg. u. eingerichtet v. E. Humperdinck. VI. Bd. Berlin, Neufeld & Henius. 34,5×26,5 cm. 400 S. Geb. ℳ 12.

Schaaf, Edward. A study of modern operatic art. [Newark, N. J., The Essex press.] 8°. 20,5×15,5 cm. 32 p.

Scholtze, Johs. Vollständiger Opernführer durch die Repertoireopern nebst Einführungen, geschichtlichen u. biographischen Mitteilgn. 3., bis zur Gegenwart erweit. Aufl. Berlin, S. Mode. kl. 8°. XVI, 731 S. Geb. ℳ 4.

Scholz, Bernhard. Erinnerungen. Verklungene Weisen. Mainz, J. Scholz.

Schorn, Adelheid v. Das nachklassische Weimar unter der Regierungszeit Karl Friedrichs u. Maria Paulownas. Weimar, Kiepenheuer. 8°. VIII, 391 S. m. 16 [14 Bildnis-] Taf. ℳ 7.

Seidl, Arthur.* Festschrift zum 50-jähr. Bestehen des Allgemeinen Deutschen Musikvereins. Im Auftr. des Vorstandes verfaßt. Berlin, Allgem. Deutscher Musikverein. gr. 8°. 83 S. m. 1 Bildnis.

Sharp, Cecil J. ed. English folkcarols: with pianoforte accompaniment and an intro. with notes. London, Simpkins. 4°. 84 p. 5 s.

Sharp, Cecil J. The sword dances of Northern England, together with the horn dance of Abbots Bromley. London, Novello & Co. 112 p.

Shearin, Hubert Gibson. British ballads in the Cumberland Mountains. Reprinted from the Sewanee review for July, 1911. Sewanee, Tenn., The University press at the University of the South. gr. 8°. 15 p.

Speck, Fk. G. Ceremonial songs of the Creek and Yuchi Indians; with music transcribed by J. D. Sapir. Philadelphia, University of Penn. 4°. 157—245 p. il. por. $ 2,50.
[Univ. of Penn., Museum anthropological pubs.]

Stassow, W. W. Liszt, Schumann u. Berlioz in Rußland. 2. Aufl. [Russ. Text.] St. Petersburg, Verlag d. Russ. Musik-Zeitung. kl. 8°. 16 S. 70 Kop.

Streatfeild, R. A. Musique et musiciens modernes. Traduction française de Louis Pennequin. H. Berlioz. Franz Liszt. R. Wagner. Giuseppe Verdi. Peter Tschaikowsky. Johannès Brahms. Rich. Strauss. Paris ('10), Falque. 8°. 107 p. fr. 3,50.

Streatfeild, R. Alex., and others. Life stories of great composers; a collection of biographies of the greatest masters of music., including chronologies of the lives of the composers, especially prepared for this work by F. S. Law. Philadelphia, Presser. 8°. XVII, 584 p. il. $ 1,50.

Summers, Joseph. Music and musicians. Personal reminiscences, 1865—1910. Perth, The Galway Printing Co. 43 p.

[**Svenska folkdansens vänner**, Stockholm.] Swedish folk dances by Nils W. Bergquist ... introduction by C. Ward Crampton ... [2d ed.] New York ('10), The A. S. Barnes co. gr. 8°. 53 p. front., illus., plates.

Tamburini, A. Per l'istituto musicale di Alessandria. Alessandria, Società poligrafica. 4°. 11 p.

Thuren, Hjalmar and **William Thalbitzer.*** The Eskimo music. I. On the Eskimo music. II. Melodies from east Greenland. Reprinted from „Meddelelser om Grønland" XL. Copenhagen, Bianco Luno. Lex. 8°. 112 p. illus.

Tiersot, Julien. Mélodies populaires des provinces de France. Vme et VIme série. Paris, Heugel.
[Angezeigt u. besprochen in: Le guide musical '11, 423.]

Truffi, Ricc. Giostre e cantori di giostre: studî e ricerche di storia e di letteratura. Rocca S. Casciano, Cappelli. 8°. 228 p. L. 3.

Valmont, G. Les chorégies d'Orange. Notes sur leur rôle artistique. Paris, Sansot et Cie. 8°. 34 p.

Vorträge* und Referate des V. musikpädagog. Kongresses. Berlin, 9. bis 12. April 1911. Berlin, Geschäftsstelle des Deutschen Musikpädagog. Verbandes, Lutherstr. 5. ℳ 2,25.

Wagner, Rich.* Sämtliche Schriften u. Dichtungen. 5. Aufl. Bd. XI. XII. Leipzig, Breitkopf & Härtel, C. F. W. Siegel. gr. 8°. IV, 419 u. VII, 431 S. ℳ 8.

Ward, David Clymer. Stories of famous musicians, for young people. Chicago, A. Flanagan co. 8°. 147 p. illus. 12 c.

Weston, J. L. Old English carols from the Hill Ms. London, Nutt. 8°. 1 s. 6 d.

Wirth, H. F.* Der Untergang des niederländischen Volksliedes. Mit Beilagen. Haag, Mart. Nijhoff. gr. 8°. XVI, 357 S. f. 5. (ℳ 8,50.)

Wossidlo's Opern-Bibliothek. Populäre Führer durch Poesie u. Musik. Leipzig, Rühle & Wendling. kl. 8°. Je ℳ 0,20.

111. Rich. Strauss, Der Rosenkavalier. 112. Engelbert Humperdinck, Königskinder.

Young, Filson. Mastersingers. 2d American from the 5th English edition. New York, Holt. 8°. VII, 215 p., por. $ 1,35.

Young, Filson. More mastersingers: studies in the art of music. New York, Holt. London, Richards. 8°. 286 p. 5 s.

Zanazzo, Giggi. Canti popolari romani, con un saggio di canti del Lazio, raccolti da G. Z., e uno studio sulle melodie romane, con note musicali, del prof. Alessandro Parisotti. Torino ('10), soc. tip. ed. Nazionale. 8°. 399 p. L. 5.

[Tradizioni popolari romane, vol. III.]

Zauleck, Johs. Das Buch der Weihnachtslieder. Deutsche Weihnachtslieder. 3., verm. Aufl. Leipzig ('12), Heinsius Nachf. gr. 8°. VII, 142 S. ℳ 2,50.

Ziegler, Wilh. Geschichten u. Bilder zu unseren evangel. Kirchenliedern. Für unsere badische Schuljugend zusammengestellt. Karlsruhe, Ev. Schriftenverein. 8°. 46 S. m. Abbildgn. ℳ 0,30.

V.

Biographien und Monographien.

Albani, Emma.

Albani, Emma. Forty years of song. London, Mills & Boon. 8°. 285 p. 10 s. 6 d.

Albert, Eugen d'.

Chop, Max. Eugen d'Albert, Tiefland s. Abschnitt IV unter Erläuterungen.

Algarotti, Francesco.

Siccardi, Margherita. L'Algarotti critico e scrittore di belle arti. Asti, tip. Paglieri e Raspi. 8°. II, 140 p.

Amalie, Prinzessin von Preußen.

Sachs, Curt. Prinzessin Amalie von Preußen als Musikerin. [S. A. aus dem Hohenzollern-Jahrbuch 1910.] Berlin, Giesecke & Devrient.

[Nicht im Handel.]

Auber, D. F. E.

Malherbe, Charles.* Auber; biographie critique. Illustrée de 12 planches. (Les musiciens célèbres.) Paris, Laurens. 8°. 128 p. fr. 2,50.

Aubry, Pierre.

Notice nécrologique sur Pierre Aubry, ornée d'un portrait, et d'une bibliographie de ses œuvres. Paris, Plon. 4°. 40 p.

[Non mis dans le commerce.]

Bach, Johann Sebastian.

Bachfest*, zweites, zu Leipzig vom 20. bis 22. Mai 1911. Fest- und Programmbuch. Die Erläuterungen verf. v. A. Heuß. Leipzig, Breitkopf & Härtel. gr. 8°. 138 S. ℳ 1.

— Bach's, Joh. Seb., Handschrift in zeitlich geordn. Nachbildgn. Hrsg. v. der Bachgesellschaft zu Leipzig. Leipzig, Breitkopf & Härtel. 37,5×27,5 cm. 142 S. in Lichtdr. m. XIV S. Text. Geb. ℳ 40.

— Bach-Jahrbuch s. Abschnitt II.

— Fischer, Walter. Die Entwicklung des Choralvorspiels bei J. S. Bach. Kirchenmusikal. Archiv . . . hrsg. v. F. Lubrich. Heft 9.) Bremen, Schweers & Haake. ℳ 0,50.

— Hanitzsch, Martin. Predigt am Bach-Festgottesdienst, geh. über Matth. 6, 9—13. Leipzig, P. Eger. 8°. 16 S. ℳ 0,20.

— Hartog, Jacques. Joh. Seb. Bach. Amsterdam, Scheltens & Giltay. gr. 8°. VIII, 155 p. m. 1 portr., 5 pltn., u. 2 facs. f. 1,90.

— Passione, La, di Gesù Cristo secondo il vangelo di s. Matteo. Musica di G. S. Bach. Milano, Hoepli. 16°. 45 p.

[Erschien anläßlich der ersten Aufführung des Werkes in Italien am 22. u. 23. April. Ausführende: Quartetto di Milano u. der Züricher Gesangverein „Gemischter Chor".]

— Poole, Reginald Lane. Sebastian Bach. (Great musicians.) New ed. London, Low, Marston & Co. 8°. 146 p. 2 s.

Bach, Johann Sebastian.

Schreyer, Johs. Beiträge zur Bach-Kritik. Leipzig, C. Merseburger. 8°. 43 S. M 0,75.

— Schweitzer, Alb. J. S. Bach. With a preface by C. M. Widor. English translation by Ernest Newman. 2 vols. Leipzig, Breitkopf & Härtel. gr. 8°. XIV, 428 u. V, 500 S. m. 5 Taf. M 18.

— Voigt, Woldemar.* Die Kirchenkantaten Joh. Seb. Bachs. Ein Führer bei ihrem Studium u. ein Berater für ihre Aufführg. Hrsg. v. württemberg. Bachverein (E. V.). Stuttgart, J. B. Metzler. gr. 8°. III, 176 S. M 3,30.

— Widor, Ch. M. und A. Schweitzer. Vorschläge zur Wiedergabe der Orgelpräludien und Orgelfugen J. S. Bachs. (Kirchenmusikal. Archiv. Hrsg. v. F. Lubrich. Heft 10.) Bremen, Schweers & Haake. M 0,80.

Beck, Heinrich Valentin.

Woll, B. Heinrich Valentin Beck (1698—1758). Ein vergessener Meister der Tonkunst. Dissert. München. 8°. 139 S.

Beethoven, Ludwig van.

Beethoven's sämtl. Briefe. Kritische Ausg. m. Erläutergn. v. Alfr. Chr. Kalischer. 3. Bd.: 1815—1818. 2. Aufl. Neu bearb. von Th. v. Frimmel. Berlin, Schuster & Loeffler. 8°. XVI, 315 S. M 4,20.

— Beethoven-Forschung.* Lose Blätter, hrsg. v. Thdr. von Frimmel. Heft 1. 2. Wien (R. Lechner's Sort.). 8°. Je M 1. Heft 1. 32 S. Heft 2. S. 33—68.

— Bekker, Paul.* Beethoven. Berlin, Schuster & Loeffler. 4°. VII, 500 S. u. 160 S. Abbildgn., Faksms. Geb. M 25.

— Belpaire, M. E. Beethoven; een kunst- en levensbeeld. Antwerpen, Opdebeek. 8°. VIII, 476 p., grav. fr. 5.

— Evans, M. A. B. The moonlight sonata, and others verses. London, Putnam. 8°. 5 s.

— Hevesy, André de.* Petites amies de Beethoven. Paris ('10), Champion. kl. 8°. IV, 116 p., portr.

— Hutschenruyter, Willem. Das Beethovenhaus. (Het Beethovenhuis.) Abbildungen nach Entwürfen v. H. P. Berlage. Aus dem Holländ. übertr. vom Verf. Stuttgart, Greiner & Pfeiffer. gr. 8°. VIII, 84 S. m. 7 Taf. M 2.

Beethoven, Ludwig van.

— Indy, Vincent d'.* Beethoven. Biographie critique. (Les musiciens célèbres.) Paris, Laurens. 8°. 151 p., 14 reproductions, 4 plchs. fr. 2,50.

— Nesieht, Rob. Beethovens 9 Symphonien, unter Berücksicht. derjenigen seiner Vorgänger Haydn u. Mozart m. Illustr. der Meister erläutert. Allgemeinverständliche Anleitg. z. Erlangg. der Fähigkeit, die Poesie u. Seelensprache der unvergängl. klass. Musik zu verstehen, um sich dadurch den wahren Genuß an der edelsten aller Künste, der Tonkunst zu verschaffen. Bonn, Georgi. 8°. 46 S. m. 4 Bildnissen. M 1.

— — s. auch Abschnitt III.

— Reysschoot, Dorsan van. Analyse thématique, rythmique et metrique des symphonies de Beethoven. 1re et 2me symphonie. Bruxelles, Breitkopf & Härtel. qu. 8°. Geb. Je fr. 7,50.

— Rudall, H. A. Beethoven. New and cheaper edit. (Great musicians.) London, S. Low, Marston & Co. 8°. VIII, 165 p., por. 2 s.

— Thormälius, Gust. Beethoven. (Velhagen & Klasing's Volksbücher. Nr. 8.) Bielefeld, Velhagen & Klasing. Lex. 8°. 32 S. m. Abbildgn. u. 2 eingedr. Faksms. M 0,60.

— Unger, Max.* Auf Spuren von Beethovens „Unsterblicher Geliebten" s. Abschnitt IV unter Magazin, musikal.

— Vereeniging „Het Beethovenhuis". Programma van den Beethoven-cyclus April 1911 in het Gebouw voor Kunsten en Wetenschappen en in de zaal „Diligentia" te 's-Gravenhage. Bewerkt door Wouter Hutschenruyter. Amsterdam, Erven H. van Munster & Zoon. gr. 8°. XVI, 304 p. m. pltn. en portr. f. 2,50.

— Wagner, R. Beethoven. Ins Russische übers. v. W. Kolomijtzow. St. Petersburg, S. Kussewitzky. 8°. 100 S. R. 1.

— Walter, W. G. Beethovens Streichquartette. Versuch einer neuen Erklärung des Inhalts im Zusammenhang mit seiner Biographie. [Russ. Text.] St. Petersburg, Verlag der Russ. Musik-Zeitung. kl. 8°. 60 S. 30 Kop.

— s. auch Abschnitt IV unter Days.

Belaieff, M. P.
M. P. Belaieff et son œuvre musicale (1885—1910). Courte esquisse. St. Petersburg, Belaieff. kl. 8°. 15 S.

Benda, Georg.
Hnilička, Alois.* Aus Georg Benda's Jugend. Marginalien zu seiner Biographie. Prag, Taussig & Taussig. 8°. 15 S. ℳ 0,80.

Benoit, Peter.
Mortelmans, Lodewijk. Peter Benoit. Antwerpen, Resseler. 16°. 16 p. fr. 0,10.

Berlioz, Hector.
s. Abschnitt IV unter Stassow.

Bizet, Georges.
Gauthier-Villars, Henry.* Bizet. Biographie critique. (Les musiciens célèbres.) Paris, Laurens. 8°. 128 p., 12 plchs. fr. 2,50.
— Henderson, W. J. Carmen ... ed. with introd. (Famous operas.) New York, Dodd, Mead. 8°. XXVII, 233 p. 50 c.
— Pigot, Ch.* Georges Bizet et son œuvre. Préface par Adolphe Boschot. Paris, Delagrave. 8°. VII, 307 p., 17 planches hors texte. fr. 3,50.
[Neuaufl. des 1886 erschienenen Werkes.]

Bleyle, Carl.
Opus 10. s. Konzertführer, Kleiner, Abschnitt IV.

Boieldieu, F. A.
Findeisen, Nic. Boieldieu u. die französische Hof-Oper in St. Petersburg im Anfang des XIX. Jahrh. [Russ. Text.] (S. A. aus dem Jahrbuch der kaiserl. Theater.) St. Petersburg. 8°. 28 S.

Brahms, Johannes.
Fellinger, Maria. Brahms-Bildnisse. Leipzig, Breitkopf & Härtel. 36×28 cm. 8 Taf. In Leinw.-Mappe. ℳ 8.
— Fellinger, M. Brahms-Bilder. 2. verm. Aufl. der Brahms-Bilder-Mappe. Leipzig, ebenda. 8°. IV S. u. Bl. 3—40. ℳ 3.
— Fuller-Maitland, J. A.* Brahms. With 12 illustrations. London, Methuen & Co. gr. 8°. XI, 263 S. 7 s. 6 d.
— Kalbeck, Max.* Johannes Brahms. III. Zweiter Halbband. 1881—1885. Berlin ('12), Deutsche Brahms-Gesellschaft. Lex. 8°. VIII, S. 267—555, Titelbild u. 1 Faksm. ℳ 5.

Brahms, Johannes.
— La Mara. Johannes Brahms. Neubearb. Einzeldr. aus den musikal. Studienköpfen. 8. Aufl. Leipzig, Breitkopf & Härtel. 8°. 54 S. m. 1 Bildn. Geb. ℳ 1.
— May, Florence.* Johannes Brahms. Aus dem Englischen übersetzt von Ludmille Kirschbaum. 2 Tle. in einem Bande. Mit 10 Abbildgn. u. 2 Fksms. Lex. 8°. XVI, 314+362 S. ℳ 12.
— Reimann, Heinr. Johannes Brahms. 4. Aufl., rev. u. ergänzt v. Bruno Schrader. (Berühmte Musiker ... Hrsg. v. Heinr. Reimann. Neue Aufl. Bd. I.) Berlin, Harmonie. Lex. 8°. VII, 130 S. m. Abbildgn., 1 Bildnis, 6 Fksms. u. 3 Taf. Geb. ℳ 4.

Breitkopf & Härtel.
Altmann, W. Briefwechsel Rich. Wagners mit Breitkopf & Härtel s. unter Wagner.
— Hase, Oscar von. Breitkopf & Härtel. Gedenkschrift und Arbeitsbericht. Leipzig, Breitkopf & Härtel. 4°. 134 S.

Bruckner, Anton.
Graeflinger, Frz.* Anton Bruckner. Bausteine zu seiner Lebensgeschichte. Mit vielen Porträts, Ansichten u. Fksms. München, Piper & Co. Lex. 8°. X, 160 S. m. 35 Taf. ℳ 5.

Bülow, Hans von.
Briefe u. Schriften s. Abschnitt IV.
— La Mara. Hans v. Bülow. Neubearb. Einzeldr. aus den musikal. Studienköpfen. 8. Aufl. Leipzig, Breitkopf & Härtel. 8°. 56 S. m. 1 Bildnis. Geb. ℳ 1.

Caruso, Enrico.
Wagenmann, J. H. Enrico Caruso u. das Problem der Stimmbildg. Altenburg, Räde. 8°. 73 S. m. 1 Bildnis. ℳ 2.

Cavalieri, Emilio.
Guidiccioni-Nicastro, Luisa. La rappresentazione di anima e corpo, commedia spirituale posta in musica da Emilio Cavalieri: notizie storiche. Livorno, tip. S. Belforte e C. 16°. 15 p. L. 0,50.

Chabrier, Emmanuel.
Servières, Georges. Emmanuel Chabrier, 1841—1894. Paris ('12), Alcan. 8°. 164 p. fr. 2,50.

Chopin, Frédéric.
Fondi, Enr. Federico Chopin. Roma, casa ed. Musica. 8°. 27 p. 60 c.

Chopin, Frédéric.

— Gillington, M. C. A day with Frederic Chopin. London, Hodder&S. 8°. 48 p. 1 s.

— La Mara. Friedr. Chopin. Neubearb. Einzeldr. aus den musikal. Studienköpfen. 10. Aufl. Leipzig, Breitkopf & Härtel. 8°. 53 S. m. 1 Bildnis. Geb. ℳ 1.

— Niewiadomski, Stan. Über Friedrich Chopin. [Polnischer Text.] Lemberg ('10), Zienkowicz & Checiński. 8°. 70 S.
[Angezeigt in der Zeitschr. d. I. M. G. XIII, 39.]

— Paderewski, I.-J.* A la mémoire de Frédéric Chopin. Traduction de P. Cazin. Paris, Agence polonaise de presse. gr. 8°. 15 p. 2 ports. [Dasselbe.] Transl. from the Polish by L. Alma Tadema. London, Adlington. New York, Schaad. 8°. 30 p.

— Parnas, Kornelia.* Maria. Ein Liebesidyll in Tönen. Chopin an Maria Wodzińska. Zum erstenmal nach der Handschrift Chopins in getreuer Nachbildg. hrsg. Leipzig, Breitkopf & Härtel. 18×22,5 cm. XVI, 21 S. m. 1 Bildnistaf. Geb. ℳ 6.

— Redenbacher, Else. François Frédéric Chopin. [Musiker-Biographien. 30. Bd. Universal-Bibl. No. 5327.] Leipzig, Reclam, kl. 8°. 99 S. ℳ 0,20.

— Scharlitt, Bernard.* Friedr. Chopins gesammelte Briefe. Zum erstenmal hrsg. u. getreu ins Deutsche übertr. Leipzig, Breitkopf & Härtel. Lex. 8°. X, 305 S. m. 12 Bildnissen u. 3 Facsimiles. ℳ 8.

Cousser, J. S.

Scholz, Hans. J. S. Cousser. Dissertation. Leipzig, Druck von C. G. Röder. 8°. 244 p.

Coward, Henry.

Rodgers, J. A. Dr. Henry Coward, the pioneer chorus-master. London, Lane. 8°. 110 p. 2 s. 6 d.

Debussy, Claude.

Setaccioli, Giacomo.* Debussy. Eine kritisch-ästhet. Studie. Übers. nach d. 2. Aufl. des Italienischen v. Frdr. Spiro. Mit 40 Notenbeispielen aus Debussys Werken u. e. vollständ. Thementab. zu Pelleas u. Melisande. Leipzig, Breitkopf & Härtel. 8°. VI, 106 S. ℳ 3.

Dittersdorf, Karl Ditters von.

s. Abschnitt IV unter Klob, K. M.

Dohnányi, Ernst von.

Brandts-Buys, J. Der Schleier der Pierrette. Pantomime. Ein Führer durch das Werk. Leipzig, Doblinger. 8°. ℳ 0,50.

Doppler, Franz.

Isoz-Kalman d'. Doppler Ferenc levelei Erkelhez. Budapest. 8°. 30 p.
[Ohne Verleger angezeigt in S. I. M. VII, No. 12.]

Dufay, Guillaume.

Borren, Charles van den. Guillaume Dufay. Son importance historique. (Extr. des Annales de la fédération archéologique & de Belgique. XXIe session.) Liège (1909!), Poncelet. 8°. 10 S.

— Borren, Charles van den.* L'esthétique expressive de Guillaume Dufay dans ses rapports avec la technique musicale du XVe siècle. Malines, L. & A. Godenne. gr. 8°. 15 p. fr. 1.
[Mémoire présenté au 22e Congrès archéologique et historique de Malines, 1911.]

Dukas, Paul.

Maeterlinck, M. Arianna e Barbe — Bleue ..... Traduz. italiana di Giovanni Pozza. Paris, Durand et Cie. 8°. 54 p. fr. 1.

Duncan, Isadora.

Lafitte, Jean Paul. Les danses d'Isadora Duncan. Avec une préface de Elie Faure. Paris ('10), „Mercure de France", 26, rue de Condé. 4°. 18 p. et 37 planches.

Franz, Robert.

La Mara. Robert Franz. Neubearb. Einzeldr. aus den musikal. Studienköpfen. 8. Aufl. Leipzig, Breitkopf & Härtel. 8°. 51 S. m. 1 Bildnis. Geb. ℳ 1.

Friedrich der Große.

Norbert, Willy. Friedrichs des Großen Rheinsberger Jahre. Berlin-Charlottenburg, Vita. gr. 8°. VII, 232 S. m. Abbildgn., 1 Taf. u. 1 Bildnis. Geb. ℳ 7,50.

Gerhardt, Paul.

Gerok, Karl. Paul Gerhardts geistliche Lieder. Mit Einleitg. u. Lebensabriß v. K. G. 7. Aufl. Leipzig, Amelang. kl. 8°. XXXII, 422 S. Geb. ℳ 3.

Giroust, François.

Brosset, Jules. François Giroust, maître de musique de la cathédrale Sainte-Croix d'Orléans, surintendant de la musique du roi Louis XVI (1737—1799). Blois, impr. C. Migault et Cie. 8°. 29 p., avec portr.

Glinka, M. J.
Calvocoressi, M. D. Glinka. Biographie critique illustrée de 12 planches. (Les musiciens célèbres.) Paris, Laurens. 8°. 128 p. fr. 2,50.

Goethe, Wolfgang von.
Bode, Wilh.* Die Tonkunst in Goethes Leben. 2 Bde. Berlin ('12), Mittler & Sohn. 8°. XII, 304 u. VIII, 385 S. m. 24 Bildnissen. Pappbd. ℳ 9.

Goldoni, Carlo.
Gubernatis, Ang. de. Carlo Goldoni: corso di lezioni fatte nell'università di Roma nell'anno scolastico 1910—1911. Firenze, succ. Le Monnier. 8°. 347 p. L. 6.
— Serra, Niny. Carlo Goldoni ne la vita e ne le opere. Noto, tip. Zammit. 8°. 22 p.

Gounod, Charles.
Prod'homme, J.-G. et A. Dandelot.* Gounod (1818—1893). Sa vie et ses œuvres, d'après des documents inédits. Préface de M. Camille Saint-Saëns. 2 vols. Paris, Delagrave. 8°. XII, 263 p. und 284 p. Je 40 Tafeln. Jeder Bd. fr. 3,50.

Grave, Walter.
Feine, Rich. A. Biographien deutscher Künstler. Walter Grave (vom Stadttheater zu Leipzig). Ein Lebensbild. Leipzig, Margueriten-Verlag. gr. 8°. 27 S. m. 3 Taf. ℳ 0,50.

Gregor der Große, Papst.
Vivell, Cöl. Vom Musik-Traktate Gregors des Großen s. Abschnitt III.

Gribojedow, A. S.
Boulitsch, S. K. A. S. Gribojedow als Musiker. [Russ. Text.] St. Petersburg, Selbstverlag. kl. 8°. 24+IV S., Portr. u. 3 Notenbeilagen. 30 Kop.

Grieg, Edward.
La Mara. Edward Grieg. Neubearb. Einzeldr. a. den musikal. Studienköpfen. 8. Aufl. Leipzig, Breitkopf & Härtel. 8°. 48 S. m. 1 Bildnis. Geb. ℳ 1.

Guilmant, Alexandre.
Tombelle, de la, J. de La Laurencie, A. Sérieyx, A. Gastoué, L. Vierne etc. A la mémoire d'Alexandre Guilmant. Paris, Schola cantorum. fr. 1.
[Angezeigt in: Le guide musical '11, S. 820.]

Händel, Georg Friedrich.
Stephani, Herm. G. F. Händel. Neues Textbuch zu Jephta. — Oratorium. Engl. Text v. Th. Morell, übers. v. Mosel, Gervinus u. Chrysander, bearb. v. H. St. Leipzig, Siegel. kl. 8°. 24 S. ℳ 0,25.

Hanslick, Eduard.
Hanslick, Eduard. Aus meinem Leben. 2 Bde. 4. Aufl. Berlin, Allgemeiner Verein f. deutsche Literatur. 8°. III, 339 u. III, 369 S. m. 2 Bildnissen. ℳ 10.

Hasse, Johann Adolf.
Kamienski, L. Die Oratorien von Johann Adolf Hasse (III. Kapitel: Hasses Oratorien im musikhistor. Zusammenhange). Dissertation. Berlin ('10). 8°. 104 S. m. Noten.
— Zeller, B. Das Recitativo accompagnato in den Opern Johann Adolf Hasses. Dissertat. Halle. 8°. 58 S.

Haydn, Joseph.
Brooklyn. Public library. Franz Joseph Haydn, 1732—1809; a list of books with references to periodicals in the Brooklyn public library. Brooklyn ('09!), N. Y., The Brooklyn public library. 8°. 8 p.
— Seeburg, Franz von. Joseph Haydn. Ein Lebensbild. 4. Aufl. Regensburg ('12), Pustet. 8°. 476 S. ℳ 2,80.

Haydn, Michael.
s. Abschnitt IV unter Klob, K. M.

Heller, Stephen.
Schütz, Rud.* Stephen Heller. Ein Künstlerleben. Leipzig, Breitkopf & Härtel. 8°. X, 140 S. m. 5 Bildnissen. ℳ 3.

Helmholtz, Hermann von.
Koenigsberger, Leo. Hermann von Helmholtz. Gekürzte Volksausgabe. Braunschweig, Vieweg & Sohn. gr. 8°. XII, 356 S. m. 2 Bildnissen. Geb. ℳ 4,50.

Henselt, Adolf.
La Mara. Adolf Henselt. Neubearb. Einzeldr. aus den musikal. Studienköpfen. 8. Aufl. Leipzig, Breitkopf & Härtel. 8°. 48 S. m. 1 Bildnis. Geb. ℳ 1.

Herbart, Joh. Friedr.
Bagier, Guido.* Herbart u. die Musik, m. besond. Berücksicht. der Beziehungen zur Ästhetik u. Psychologie. [Pädagog. Magazin ... Hrsg. v. Frdr. Mann. Heft 430.] Langensalza, Beyer & Söhne. 8°. VI, 168 S. ℳ 2,20.

Hoffmann, E. T. A.

Margis, Paul. E. T. A. Hoffmann. Eine psychograph. Individualanalyse. [Zeitschr. f. angewandte Psychologie . . . Hrsg. v. W. Stern u. O. Lipmann. Beihefte 4.] Leipzig, J. A. Barth. gr. 8°. IV, 221 S. m. 2 Fksms., 2 Stammtaf. u. 2 graphalog. Urteilen. ℳ 7.

— s. a. Abschnitt IX unter Hoffmann und Katz.

Holzbauer, Ignaz.

s. Abschnitt IV unter Klob, K. M.

Holzman, Daniel.

Westermann, K. Der Meistersinger Daniel Holzman. Sein Leben u. seine Werke. Dissert. Straßburg ('10). 8°. 83 S.

Humperdinck, Engelbert.

Adler, F. Ch. Königskinder. Opernführer. Leipzig, Germann & Co. 8°. ℳ 0,30.

— Chapin, Anna Alice. Königskinder (the royal children); a fairy tale . . . told for children; il. from photographs of scenes in the opera. New York, Harper. 8°. 12+276 p. $ 1,25.

Joachim, Joseph.

Briefe* von u. an Joachim. Gesammelt u. hrsg. v. Johs. Joachim u. Andreas Moser. 1. Bd.: Die Jahre 1842—1857. Berlin, J. Bard. 8°. XII, 477 S. m. 9 Bildbeilagen. ℳ 8,50.

Isouard, Nicolo.

Wahl, E. Nicolo Isouard, sein Leben u. sein Schaffen auf d. Gebiet der opéra comique. Dissertation. München ('05)! 8°. 16 S.

Korngold, Erich W.

Specht, Rich. Trio (D) Op. 1. Thematische Analyse. Wien, Universal-Edition. 8°. ℳ 0,25.

Liszt, Franz.

Anderton, Margaret. Music dreams; the Thirteenth rhapsody; its story. [New York, Gotham press.] gr. 8°. 21 p. 50 c.

— Angelis, Alb. de. Francesco Liszt a Roma. Torino, frat. Bocca. 8°. 51 p. [Estr. Rivista mus. italiana.]

— Bekker, Paul. Franz Liszt. Mit 32 Abbildgn. [Velhagen & Klasings Volksbücher. Bd. 33.] Bielefeld, Velhagen & Klasing. Lex. 8°. 33 S. ℳ 0,60.

Liszt, Franz.

Csapó, Wilh. v.* Frz. Liszt's Briefe an Baron Anton Augusz 1846—1878. Herausgegeben. Budapest, F. Kilián's Nachf. gr. 8°. VIII, 233 S. m. 1 Fksm. u. Bild. ℳ 5.

— Hervey, Arthur. Franz Liszt and his music. London, New York, Lane. 8°. XIII, 180 p. 4 s. 6 d.

— Huneker, Ja. Gibbons. Franz Liszt. New York, Scribner. 8°. 468 p. $ 2.

— Kapp, Jul. Franz Liszt. Eine Biographie. 2. veränd. Aufl. Berlin, Schuster & Loeffler. Lex. 8°. 309 u. 80 S. m. 109 Abbildgn. u. 1 Bildnis. ℳ 6.

— Kapp, Jul. Franz Liszt u. die Frauen. [Die Frau. Sammlg. v. Einzeldarstellgn., hrsg. v. A. Roeßler. Bd. 20.] Leipzig, Rothbarth. kl. 8°. 86 S. m 6 Bildnissen. ℳ 1,50.

— Kohut, Adph. Franz Liszt in seinem Wirken als Mensch u. als Tonkünstler, m. persönl. Aeusserungen Liszts. Leipzig, Rühle. kl. 8°. IV, 93 S. Geb. ℳ 1.

— La Mara. Franz Liszt. Neubearb. Einzeldr. aus den musikal. Studienköpfen. 10. Aufl. Leipzig, Breitkopf & Härtel. 8°. 77 S. m. 1 Bildnis. Geb. ℳ 1.

— La Mara. Marie v. Mouchanoff-Kalergis, geb. Gräfin Nesselrode in Briefen an ihre Tochter. Ein Lebens- u. Charakterbild hrsg. v. La Mara. 2., neu bearb. Aufl. Leipzig, Breitkopf & Härtel. 8°. XIX, 330 S. m. 2 Bildnissen. ℳ 6.

— Prodhomme, J.-G. Franz Liszt. (Portraits d'hier.) Paris, Fabre. 30 c.

— Rychnovsky, Ernst. Franz Liszt. Zu seinem 100. Geburtstag. (Sammlg. gemeinnütziger Vorträge. Hrsg. v. Deutschen Vereine zur Verbreitg. gemeinnütz. Kenntnisse in Prag. Nr. 396/97.) Prag, Calve. 8°. S. 135—170. ℳ 0,40.

— Schorn, A. v. Das nachklassische Weimar s. Abschnitt IV.

— Segnitz, E. Fr. Liszts Kirchenmusik s. Abschnitt IV unter Magazin.

— Siloti, A. Meine Erinnerungen an Franz Liszt. [Russ. Text.] St. Petersburg, Selbstverlag. kl. 8°. 100 S. R. 1.

— Thode, Henry. Franz Liszt. Heidelberg, Winter. gr. 8°. 19 S. ℳ 0,80.

Liszt, Franz.

√ [Wagner, Cosima.]* Franz Liszt. Ein Gedenkblatt von seiner Tochter. München, Bruckmann. 8°. 126 S. *M* 2.

— s. auch Abschnitt IV unter Konzertführer und Stassow.

Loewe, Carl.

Hirschberg, L. Reitmotive s. Abschnitt IV unter Magazin, musikal.

Lully, G.-B.

Laurencie, Lionel de la.* Lully. (Les maîtres de la musique.) Paris, Alcan. 8°. 248 p. fr. 3,50.

Luther, Martin.

Dorneth, J. v. Martin Luther. Sein Leben u. sein Wirken. 2. verm. u. verb. Aufl. Leipzig ('12), Dörffling & Franke. 8°. 255 S. *M* 5,50.

Mahler, Gustav.

Stefan, Paul. Gustav Mahler. Eine Studie üb. Persönlichkeit u. Werk. Mit 2 Bildnissen, e. Fksm. u. vielen Notenbeisp. 2. ergänzte u. verm. Aufl. München ('12), Piper & Co. gr. 8°. VII, 124 S. *M* 2.

Malibran, Marie.

√ Pougin, Arthur.* Marie Malibran, histoire d'une cantatrice. Paris, Plon-Nourrit et Cie. 8°. 290 p. et portr. fr. 3,50.

— Pougin, A. Marie Malibran, the story of a great singer. London, Nash. 8°. 324 p. 10 s.

Mendelssohn-Bartholdy, Felix.

Hensel, Seb. The Mendelssohn family, (1729—1847) from letters and journals. 2 d rev. ed.; tr. by C. Klingemann .... with a notice by G. Grove. In 2 vol. Vol. I. New York, Harper. 8°. XI, 359 p. 2 pors. $ 3.

— La Mara. Felix Mendelssohn. Neubearb. Einzeldr. aus den musikal. Studienköpfen. 10. Aufl. Leipzig, Breitkopf & Härtel. 8°. 50 S. m. 1 Bildnis. Geb. *M* 1.

— Rockstro, W. S. Mendelssohn. New and cheaper edit. (Great musicians.) London, S. Low, Marston & Co. 8°. IV, 147 p., por. 2 s.

— s. a. Abschnitt IV unter Days.

Mauduit, Jacques.

Brenet, M. Mauduit s. Abschnitt III.

Metastasio, Pietro.

Levi, C. La critica metastasiana in Italia. Saggio bibliografico. Firenze, tip. Galileiana.

Metastasio, Pietro.

Rubertis, Achille de. Questioni metastasiane. Firenze, tip. Galileiana. 8°. 30 p.

[Estr. Rivista teatrale ital.]

Monasterio, Jesús de.

J., S. A. Un gran artista. Estudio biográfico. Madrid, Razón y Fe.

[Angezeigt u. besprochen in: Revista musical Catalana. VIII, 121.]

Monteverdi, Claudio.

Mitjana, Rafael. Claudio Monteverde (1567—1643) y los origenes de la opera italiana: conferencia. Malaga, impr. „La Moderna". 38 p.

Mozart, Wolfgang Amadeus.

Dent, Edward J. Mozart's opera, The magic flute. Its history and interpretation. Cambridge, Heffer & Sons. 8°. IV, 93 S. 1 s.

— Dent, E. J. The magic flute. (Die Zauberflöte.) Transl. from the German of Carl Ludwig Giesecke and Eman. Schikaneder by E. J. Dent, for performance at Cambridge, December 1911. Cambridge, ebenda. kl. 8°. 66 p. 1 s.

— Engl, Joh. Ev.* 30. Jahresbericht der .... internation. Stiftung: Mozarteum in Salzburg 1910. Verfaßt u. vorgetr. bei dem XXX. Mozarttage am 7. April 1911. Salzburg, Selbstverlag der intern. Stiftung: Mozarteum. Lex. 8°. 83 S.

— Gehring, F. Mozart. New and cheaper edit. (Great musicians.) London, S. Low, Marston & Co. 8°. VIII, 131 p., por. 2 s.

— Gendarme de Bévotte, Georges. La légende de Don Juan. 2 vols. Paris, Hachette. 8°. VI, 318 p. u. XII, 291 p. Je fr. 3,50.

[T. 1. Son évolution dans la littérature des origines au romantisme. T. 2. Son évolution dans la littérature du romantisme à l'époque contemporaine.]

— Genée, Rud.* Der Tod eines Unsterblichen. In neuer Bearbeitg. der 1. Ausg. Mit e. Anhg. sachlich ergänz. Anmerkgn. Mit e. Bildnis Mozarts. Berlin, Mittler & Sohn. 8°. 37 S. *M* 1,20.

[S.-A. aus den Mitteilungen für die Mozartgemeinde in Berlin. Heft 32. III. Folge, H. 10.]

— Jahresbericht,* 21., der Mozart-Gemeinde. Salzburg, Höllrigl. Lex. 8°. 80 S. *M* 0,75.

Mozart, Wolfgang Amadeus.

Koch, Rich. Br.·. Mozart. Freimaurer u. Illuminaten. Nebst einigen freimaurer. kulturhistorischen Skizzen. Mit Illustrationen. Bad Reichenhall, Verlag des Reichenhaller Kurfonds und Sanatoriums. Lex. 8°. 60 S. ℳ 2,70.

— Merian, H. Mozarts Meisteropern s. Abschnitt IV unter Meisterführer.

— Mitteilungen* für die Mozart-Gemeinde in Berlin. Herausgegeben von Rudolph Genée. Heft 31. 32. III. Folge, Heft 9. 10. Berlin, Mittler & Sohn in Komm. 8°. Je ℳ 1,50.

Heft 31. S. 245—280 u. Musikbeil. 1 Bl.
Heft 32. S. 281—332.

— Mörike, Eduard. Mozart auf der Reise nach Prag. Novelle. (Textausgaben alter u. neuer Schriftsteller. Hrsg. v. A. Funke u. Schmitz-Mancy. No. 60.) Paderborn, Schöningh. kl. 8°. 72 S. ℳ 0,30. [Dasselbe.] 2. Aufl. Leipzig, Insel-Verlag. 8°. 97 S. ℳ 2,50. [Dasselbe.] Mit Anmerkgn. u. Einführg. von Hans Lambel. Wien, Manz. kl. 8°. 122 S. ℳ 0,75.

— Mozart's Briefe. Ausgewählt v. Curt Sachs. Mit 12 Bildbeilagen. Berlin, J. Bard. kl. 8°. 376 S. Kart. ℳ 5,50.

— Rau, Heribert. Mozart. Ein Künstlerleben. Kultur-histor. Roman. 6. unveränd. Aufl. 2 Bde. Frankfurt a./M., Mahlau & Waldschmidt. gr. 8°. IV, 358 u. III, 342 S. ℳ 7.

— Steiniger, Julius. An Mozart. Festdichtg. zur Feier des 150. Geburtstages Mozarts, m. begleitender Musik aus Werken des Meisters zusammengestellt. Klavierbegleitg. Duisburg, Köndgen. ℳ 2.

— Thomas (-San Galli), Wolfg. Mozart-Schatzkästlein. Das Schöne im Sinne Mozarts. München ('12), Wunderhorn-Verlag. kl. 8°. 87 S. Geb. ℳ 2.

— Vulpius, Christian Aug.* Die Zauberflöte. Gesangstexte u. Dialog f. die Weimarer Aufführg. im J. 1794 bearb. Neu hrsg. v. Hans Löwenfeld. Leipzig, Insel-Verlag. kl. 8°. 128 S. Geb. ℳ 8.

— Wild, Frdr. München 1911. Handbuch f. Festspielbesucher s. unter Wagner, Rich.

Mozart, Wolfgang Amadeus.

Wyzewa, T. de et G. de Saint-Foix.* W.-A. Mozart. Sa vie musicale et son œuvre de l'enfance à la pleine maturité (1756—1777). 2 vols. Paris ('12), Perrin et Cie. Lex. 8°. XII, 523 p. u. 455 p. 8 portrs. et 4 facsms. fr. 25.

Mussorgsky, M. P.

Findeisen, Nic. Mussorgsky. Kindheit, Jugend u. erste Periode seines musikalischen Schaffens. [Russ. Text.] (S. A. aus dem Jahrbuch der Kaiserlichen Theater.) St. Petersburg. 8°. 44 S.

Nanino, Giovanni Maria.

In onore di Giov. Maria Nanino, musicista tiburtino nel secolo XVI. Tivoli, tip. Majella. Fol.°. 4 p.

Neumann, Franz.

Rau, Carl A. „Liebelei". Ein Führer durch d. gleichnam. Oper Franz Neumanns. [Text v. Arth. Schnitzler.] Kempten, Dannheimer. kl. 8°. 46 S. m. Fksm. u. 1 Taf. ℳ 0,60.

Nicolai, Otto.

Kruse, Geo. Rich.* Otto Nicolai. Ein Künstlerleben. Mit zahlr. Notenbeisp., 10 ganzseit. Taf. u. 4 mehrseit. Beilagen. Berlin, Verlag „Berlin-Wien". gr. 8°. XII, 248 S. ℳ 8.

Nietzsche, Friedrich.

Halévy, Daniel. The life of Friedrich Nietzsche. Translated by J. M. Hone, with an introduction by T. M. Kettle ... New York, The Macmillan co. gr. 8°. 368 p. front.

— Ludovici, Anthony M. Nietzsche and art. London, Constable. 8°. 252 p. 4 s. 6 d.

Ockeghem, Jean.

Brenet, M. Ockeghem s. Abschnitt III.

Paganini, Niccolò.

Bonaventura, Arnaldo. Niccolò Paganini. Modena, Formiggini. 16°. 100 p. con 1 ritr. L. 1.

[Collezione profili, n. 18.]

— Prod'homme, J. G. ... Nicolo Paganini; a biography, tr. from the original French edition by Alice Mattullath. (Celebrated musicians.) gr. 8°. 67 p. plates, ports., facsim. $ 1.

Paisiello, Giovanni.

Panareo, Salvatore.* Paisiello in Russia. (Dalle sue lettere al Galiani.) Trani ('10), Vecchi e C. 8°. 44 p.

[Estr. dalla Rassegna pugliese di Trani, vol. XXV, 1910.]

Pergolesi, Giambattista.

Barchiesi, Raff. Il passaggio d'un genio: Giambattista Pergolesi. Milano-Roma-Napoli, soc. ed. Dante Alighieri, di Albrighi, Segati e C. 8°. 45 p. L. 1.

— Cenzato, Giov. G. B. Pergolesi: conferenza. Varese, Arti grafiche varesine. 16°. 24 p. con ritratto.

— Per Giambattista Pergolesi, numero unico [pel bicentenario della nascita], 1710—1910, compilato ed edito da *La Cronaca d'oro*. Milano ('10), tip. G. Corbetta e Pettazzi. 4°. fig. XVI p. L. 1.

— Pratesi, Lu. G. B. Pergolesi e il suo più recente biografo e critico. Roma ('10), tip. Unione ed. 8°. 8 p.

[Estr. Rivista d'Italia.]

Petrarca, Francesco.

Culcasi, Carlo.* Il Petrarca e la musica. Firenze, Bemporad e Figlio. 8°. 186 p. L. 3,50.

— Culcasi, Car. Laura cantatrice: la musica e l'amore nel Petrarca. Catania, V. Muglia. 8°. 46 p. L. 1,50.

Pius X., Papst.

Marchesan, Ang. L'opera di Pio X nella restaurazione della musica sacra: conferenza. Roma ('10), tip. coop. soc. 8°. 16 p.

[Estr. Bolletino ceciliano.]

Ponchielli, Amilcare.

Novati, Uberto. Nel XXV anniversario della morte di A. Ponchielli, 1886—1911: omaggio del circolo mandolinisti e mandoliniste di Cremona. Cremona, tip. Commerciale. 8°. 11 p.

Puccini, Giacomo.

Brüggemann, A. Madama Butterfly e l'arte di Giacomo Puccini: pensieri d'un musicista. Milano, Ricordi. 16°. 63 p. L. 1.

— Lee, E. M. Puccini's Girl of the golden west. (Nights at the opera.) London, De la More Press. 8°. 76 s. 1 s.

Purcell, Henry.

Cummings, Will. H.* Purcell. New and cheaper edit. (Great musicians.) London, S. Low, Marston & Co. 8°. VIII, 124 p., portr. 2 s.

Quinault, Philippe.

Richter, E. Philippe Quinault sein Leben, seine Tragödien, seine Bedeutg. für d. Theater Frankreichs u. des Auslandes. Dissert. Leipzig ('10). 8°. 151 S.

Reger, Max.

Fischer, Walter. Über die Wiedergabe der Orgel-Kompositionen Max Regers. Vortrag. Hrsg. v. Verband Westfälischer Organisten. Köln, Tischer & Jagenberg. 8°. ℳ 0,50.

— Hehemann, M.* Max Reger. Eine Studie über moderne Musik. Mit 1 Bildnis u. vielen Notenbeispielen. München, R. Piper & Co. gr. 8°. VII, 141 S. ℳ 3.

Rellstab, Johann Karl Friedrich.

Guttmann, O. Joh. Karl Frdr. Rellstab. Ein Beitrag zur Musikgeschichte Berlins. Dissert. Leipzig ('10). 8°. 177 S. m. Noten.

Reyer, Ernest.

Roujon, Henry. Notice sur la vie et les travaux de M. E. Reyer. Paris, Institut de France. 4°.

[Angezeigt u. besprochen in: S. I. M. VIII, 1. S. 49.]

Rimsky-Korsakow, N.

Lapschin, J. Philosophische Motive im Schaffen von N. Rimsky-Korsakow. [Russ. Text.] St. Petersburg, W. J. Goffe. 8°. 21 S. 25 Kop.

Rousseau, Jean-Jacques.

Faguet, E. Vie de Rousseau. Paris, Société française d'impr. et de librairie. 8°. 423 p.

[Le Bi-centenaire.]

— Rousseau, Jean-Jacques.* Der Dorfwahrsager. Ein Singspiel. (In der deutschen Übersetzg. v. Carl Dielitz, rev. u. eingeleitet von Paul Prina.) Leipzig, Rowohlt. kl. 8°. 45 S. m. 1 Tit.-Kupfer. ℳ 0,80.

Rubinstein, Anton von.

Bernstein, Nic. D. Anton Rubinstein. Musiker-Biographien. 29. Bd. [Universal-Bibliothek. No. 5302.] Leipzig, Reclam. 16°. 112 S. ℳ 0,20.

Rubinstein, Anton von.

— La Mara. Anton Rubinstein. Neubearb. Einzeldr. aus d. musikal. Studienköpfen. 8. Aufl. Leipzig, Breitkopf & Härtel. 8°. 59 S. m. 1 Bildnis. Geb. ℳ 1.

Sachs, Hans.

Nutzhorn, H. Mestersangeren Hans Sachs. Kopenhagen, Schönberg. 8°. 40 S. Kr. 0,50.

Scheidemantel, Karl.

Trede, Paul. Karl Scheidemantel. Dresden, Reißner. 8°. 79 S. m. 3 Bildnissen. ℳ 1,20.

Schubert, Franz.

s. Abschnitt IV unter Days.

Schumann, Robert.

Crémieux, Mathilde P. Lettres choisies de R. Schumann (1828—1854). Traduites de l'allemand. 2e recueil. Paris ('12), Fischbacher. 8°. VIII, 235 p.

— Fourcaud, Louis de. Schumann, la sua vita, le sue opere: conferenza tradotta da Scevola Mariotti. Pesaro, Cooperativa tip. 8°. 24 p.

— Hoenika, Rost. Schumann u. seine Klavierwerke. 2. Aufl. [Russ. Text.] St. Petersburg, Verlag der Russ. Musik-Zeitg. kl. 8°. 142 S. 75 Kop.

— Katz, M. Die Schilderung des musikal. Eindrucks b. Schumann etc. s. Abschnitt IX.

— La Mara. Robert Schumann. Neubearb. Einzeldr. aus den musikal. Studienköpfen. 10. Aufl. Leipzig, Breitkopf & Härtel. 8°. 52 S. m. 1 Bildnis. Geb. ℳ 1.

— Pugno, Raoul. Les leçons écrites (commentaires techniques et artistiques sur le texte musical) sur Schumann. Carnaval — Kreisleriana — Oiseau prophète — Novelettes. Préface de Michel Delines. Paris, Libr. des annales politiques et littéraires. 33×25, 110 p. fr. 7.

— Steiner, A. Rob. Schumann s. Abschnitt II unter Neujahrsblatt.

— Swiridenko, S. Schumann und seine Lieder. [Russ. Text.] St. Petersburg. Selbstverlag. kl. 8°. 65 S. R. 1.

— siehe auch: Abschnitt IV unter Meisterführer u. Stassow, W. W.

Spohr, Ludwig.

Wassermann, R. Ludwig Spohr als Opernkomponist. Dissertation. Rostock ('10). 8°. 72 S. m. Noten.

Stainer, Jakob.

La Tour et Taxis, Princesse A. de. Le violon de Jacob Stainer. Paris ('10), Calmann-Lévy. 8°. 244 p. fr. 3,50.

Stassow, W. W.

Mussorgsky, M. P. Briefe an W. W. Stassow. [Russ. Text.] Verlag d. Russ. Musik-Zeitg. kl. 8°. 125 S. 60 Kop.

Steffani, Agostino.

s. Abschnitt IV unter Hiltebrandt.

Steinway & sons.

Hubbard, Elbert. The story of the Steinways. East Aurora, N. Y., The Roycrofters, 1911. 8°. 32 p.

Stradella, Alessandro.

Crawford, F. M. Stradella. Re-issue. London, Macmillan. 8°. 434 p. 3 s. 6 d.

Strauß, Johann.

Engel, E. W. Johann Strauß u. seine Zeit. Wien, E. M. Engel. In Blockkalenderform 365 Illustrat. nebst erläut. Text. ℳ 4.

Strauß, Richard.

Chop, M. R. Strauß, der Rosenkavalier s. Abschnitt IV unter Erläuterungen.

— Gräner, G. Der Rosenkavalier s. Abschnitt IV unter Opernführer.

— Hofmannsthal, Hugo v. Der Rosenkavalier. Komödie f. Musik. Berlin, S. Fischer. kl. 8°. 167 S. Kart. ℳ 3. [Derselbe.] Textbuch [zur] Musik v. Rich. Strauß. Berlin ('10. 11.), A. Fürstner. kl. 8°. V, 150 S. ℳ 1. [Derselbe.] Il cavaliere della rosa. Traduz. ritmica ital. di Ottone Schanzer. Berlin, Fürstner. kl. 8°. 131 S. ℳ 1,20.

— Karl, Friedr. Der Rosenkavalier. Opernführer. Leipzig, Germann & Co. kl. 8°. ℳ 0,30.

— Mayrhofer, Rob. Zur Theorie des Schönen s. Abschnitt IX.

— Rutters, Herman. Rich. Strauss en de Strauss-feesten (November 1911) te 's-Gravenhage. Amsterdam, De Erven H. van Munster & Zoon. schmal 8°. 76 p. f. 0,35.

Strauß, Richard.

Schattmann, Alfr.* Rich. Strauß. Der Rosenkavalier. Ein Führer durch das Werk. Berlin, Fürstner. 8°. XII, 88 S. m. 1 Fksm. ℳ 1. [Dasselbe.] A guide to the work, transl. into English by Alfr. Kalisch. Berlin, ebenda. 8°. X, 88 S. m. 1 Fksm. u. 1 Taf. ℳ 1. [Dasselbe.] Guida. Traduzione ital. di Enrico Berriel. Berlin, ebenda. kl. 8°. XI, 88 S. m. 2 Noten-Beilagen. ℳ 1,20.

— Steinitzer, Max.* Richard Strauß. Berlin, Schuster & Loeffler. Lex. 8°. 287 S. u. 32 S. Abbildgn. m. 3 Faksms. u. 1 Bildnis. ℳ 5.

— Torrefranca, Fausto.* Il Rosenkavalier di Riccardo Strauss. Torino, fratelli Bocca. 8°. 35 p.
[Estr. Rivista musicale italiana.]

— Wilde, O. Salome ... German translation by H. Lachmann. (With modifications for use on English stage by A. Kalisch. English and German words.) Berlin, Fürstner. gr. 8°. 31 S. ℳ 1,50. [Dasselbe. Deutscher Text allein.] Berlin, ebenda. kl. 8°. 46 S. ℳ 1.

Thomas, Theodore.

Thomas, Rose Fay [Mrs. Theodore Thomas]. Memoirs of Theodore Thomas. New York, Moffat, Yard & co. gr. 8°. XVIII, 569 p. illus., plates, ports. $ 3.

Tschaikowsky, P. I.

s. Abschnitt IV unter Meisterführer.

Verdi, Giuseppe.

Balladori, Ang. Giuseppe Verdi: brevissima monografia popolare. Milano, riuniti stab. Musicali. 16°. 18 p. L. 0,50.

— Bellaigue, Camille.* Verdi. Biographie critique. (Les musiciens célèbres.) Paris, Laurens. 8°. 127 p., 12 reprod. hors texte. fr. 2,50.

— Henderson, W. J. Aida .... ed. with introd. (Famous operas.) New York, Dodd, Mead. 8°. XXIV, 135 p. 50 c.

— Olivieri, A. Giuseppe Verdi: vita, opere. Chiavari ('10), tip. Artist., L. Colombo. 8°. 25 p.

— Regensburger, Carl Aug. Ueber den „Trovador“ des García Gutiérrez, die Quelle v. Verdis Oper „Il Trovatore“. Nebst e. Anhang. Berlin, Ebering. gr. 8°. 115 S. ℳ 2,50.

Wagner, Richard.

Altmann, Wilh.* Rich. Wagners Briefwechsel mit seinen Verlegern. [Bd. I u. II.] Leipzig, Breitkopf & Härtel. Mainz, B. Schott's Söhne. Lex. 8°.

I. Mit Breitkopf & Härtel. XI, 239 S. ℳ 6.
II. Mit B. Schott's Söhne. VIII, 252 S. ℳ 6.

Wagner, Richard.

Bahr-Mildenburg, Anna u. Herm. Bahr. Bayreuth. 2. Aufl. Leipzig ('12), Rowohlt. 8°. 114 S. ℳ 1.

— Braschowanoff, Geo. Von Olympia nach Bayreuth. Eine Geistesstadiodromie. Histor. Darstellg. u. kunstkrit. Erläuterg. der beiden Kulturstätten. Mit besond. Berücksichtg. ihrer kunstphilosoph., kulturhistorisch-universellen Bedeutung. I. Bd. Leipzig, Xenien-Verlag. 8°. XVI, 334 S. ℳ 4.

— Bürkner, Rich. Richard Wagner. Sein Leben u. seine Werke. 6. Aufl. Jena, Costenoble. gr. 8°. XII, 324 S. m. 1 Bildnis u. 1 Fksm. ℳ 2,80.

— Byron, May. A day with Rich. Wagner. London, Hodder & S. 8°. 48 p. 1 s.

— Chamberlain, Houston Stewart. Rich. Wagner. Neue illustr. Ausg. 2 Bde. München, Bruckmann. Lex. 8°. XIV, 567 S. m. 37 Vollbildern. ℳ 16.

— Ellis, William A. Family letters of Rich. Wagner. Translat., indexed, &c. London, Macmillan & Co. 8°. XVII, 306 p. 3 s. 6 d.

— Ellis, W. A. Rich. Wagner to Mathilde Wesendonck (!). Transl., prefaced, &c. 3rd edit. London, Grevel. gr. 8°. 62 + 386 p. por., facsim. 16 s.

— Findeisen, Nic. Rich. Wagner. Sein Leben u. seine Werke. 2 Tle. (1813—59.) [Russ. Text.] St. Petersburg, Verlag der Russischen Musikzeitg. Lex. 8°. IV, 68 S. m. 3 Porträts. 70 Kop.

— Führer durch Richard Wagners Musikdramen. (Neue [Titel-]Ausg.) Leipzig, G. Esseger. 8°.

I. Jahn, Aug. Der fliegende Holländer. Ein themat. Leitfaden durch die Dichtung. ['02.] 12 S. ℳ 0,20.
II. Jahn, A. Lohengrin.† 2. [Titel-]Aufl. [1894.] 52 S. ℳ 1.
III. Pfohl, Ferd. Die Meistersinger von Nürnberg. 4. [Titel-]Aufl. [1894.] 68 S. ℳ 1.
IV. Pfohl, Ferd. Tannhäuser u. der Sängerkrieg auf der Wartburg. (Pariser Bearbeitg.) 4. [Titel-]Aufl. [1894.] 93 S. ℳ 1.
V. Wolzogen, Hans v. Der Ring des Nibelungen. Neue Ster.-[Titel-]Aufl. [1896.] XII, u. S. 3—94. ℳ 1.
VI. Wolzogen, H. v. Tristan u. Isolde. Neue Ster.-Aufl. 14. [Titel-]Aufl. [1892.] 47 S. ℳ 0,75.
VII. Wolzogen, H. v. Parsifal. Neue Ster.-19. [Titel-]Aufl. [1894.] 82 S. ℳ 2.

† Von Bd. II an überall der Untertitel: Ein themat. Leitfaden durch Dichtung u. Musik.

Wagner, Richard.

Gautier, Judith. Wagner at home; from the French by Effie Dunreith Massie. With nine illustrations. New York, John Lane co. gr. 8°. 257 p. front., plates, ports., facsims. $ 3,50.

— Ghibellino. Il *Lohengrin* di Riccardo Wagner: al teatro Gentile di Fabriano nel giugno 1911: note, pubblicate a cura del periodico *Il Popolare*. Fabriano, tip. Sociale. 8°. 47 p.

— Glasenapp, Carl Fr.* Das Leben Richard Wagners, in 6 Büchern dargestellt. VI. (Schluß-)Bd. (1877—1883.) 1.—3. Aufl. Leipzig, Breitkopf & Härtel. gr. 8°. XVIII, 828 S. m. 1 Bildnis. ℳ 12.

— Golther, Wolfg. Zur deutschen Sage u. Dichtg. Gesammelte Aufsätze. Leipzig, Xenien-Verlag. 8°. V, 327 S. ℳ 6.

— Graf, Max.* Rich. Wagner im „Fliegenden Holländer". Ein Beitrag zur Psychologie künstler. Schaffens. (Schriften zur angewandten Seelenkunde. Hrsg. v. Sigm. Freund. 9. Heft.) Wien und Leipzig, Deuticke. gr. 8°. III, 46 S. ℳ 1,80.

— Grunsky, K.* Die Technik d. Klavierauszugs, entwickelt am 3. Akt von Wagners Tristan s. Abschnitt VI.

— Haweis, H. R. Parsifal. London, Funk & W. kl. 8°. 2 s.

— Hirschberg, Leop. Reitmotive usw. s. Abschnitt IV unter Magazin, musikal.

— Hornstein, Ferd. Freih. v.* Richard Wagner. Zwei unveröffentlichte Briefe an Robert v. Hornstein. Zur Erklärg. der auf Rob. v. Hornstein bezügl. Stellen in Wagners: „Mein Leben". München, E.W. Bonsels & Co. 8°. 27 S. ℳ 0,50.

— Huckel, Oliver. The dusk of the gods (Götterdämmerung); a dramatic poem by Richard Wagner, freely tr. in poetic narrative form. New York, Thomas Y. Crowell co. 8°. XXII, 100 p. plates. 75 c.

— Irvine, D. Wagner's bad luck: errors in the translation of his autobiography. London, Watts. 8°. 1 s.

— Jachimecki, Zdzisław. Ryszard Wagner. Monographie. [Poln. Text.] Krakau, Verlag der Ges. d. Lehrer an höheren Bildungsanstalten „Nauka i dzluka". gr. 8°. 292 S.
[Angezeigt in Zeitschr. d. I. M. G. XIII, 109.]

Wagner, Richard.

Jahn, Aug. s. Führer.

— Junk, Victor. Tannhäuser in Sage u. Dichtung. München, Beck. 8°. 52 S. ℳ 1.

— Leubrie, Nina. Stories of Siegfried and the Rhinegold. Chicago, Francis W. Parker school. gr. 8°. 33 p. 25 c.

— Maurus, P. Die Wielandsage in der Literatur. 1. Tl. Die außerdeutschen Dichtgn. 2. Tl. Die deutschen Dichtgn. Progr. München ('10, 11), Buchholz. 8°. II, 46 u. II, 48 S. ℳ 1,20.
[Ein Nachtrag zu Heft 25 der Münchener Beiträge zur roman. u. engl. Philologie.]

— Museux, Ernest. Albert Regnard et Wagner. Saint-Quentin, l'auteur, 1, rue de Châteaudun. Paris, depôt chez Delesalle, 16, rue Monsieur-le-Prince. 16°. 26 p. avec portr. 40 c.

— Nietzsche, Frdr. The case of Wagner; Nietzsche contra Wagner; selected aphorisms. (Works, Vol. 8.) London, Foulis. 8°. 222 p. 3 s. 6 d.

— Omarini, Enrico. La riforma di R. Wagner: conferenza. Novara, A. Merati. 8°. 39 p. L. 3.

— Petrucci, G. Manuale wagneriano. Milano, Quintieri. 8°. 242 p. L. 7,50.

— Pfohl, Ferd. Richard Wagner. (Velhagen & Klasing's Volksbücher. No. 19.) Bielefeld, Velhagen & Klasing. Lex. 8°. 33 S. m. 19 Abbildgn. ℳ 0,60.

— — s. auch Führer.

— Pochhammer, A. L'anneau du nibelung de Rich. Wagner. Analyse dramatique et musicale, traduit de l'allemand par Jean Chantavoine. Paris, Alcan. 8°. 175 p. avec musique. fr. 2,50.

— Rank, Otto. Die Lohengrinsage. Ein Beitrag zu ihrer Motivgestaltg. u. Deutg. (Schriften z. angewandten Seelenkunde. Hrsg. v. S. Freund. 13. Heft.) Wien, Deuticke. gr. 8°. III, 181 S. ℳ 5.

— Reichelt, Kurt. Rich. Wagner u. die englische Literatur. Leipzig ('12), Xenien-Verlag. 8°. 179 S. ℳ 3.

— Rolleston, T. W. Rich. Wagner. Tannhauser (!): a dramatic poem. Freely trans. in poetic narrative form. Presented by Willy Pogány. London, Harrap. gr. 8°. 15 s.

Wagner, Richard.

Schroeder, Leopold von. Die Vollendung des arischen Mysteriums in Bayreuth. München, J. F. Lehmann. gr. 8°. VII, 256 S. ℳ 5.

— Seidl, Armin. Richard Wagners Musikdramen. (Deutsche Schulausgaben. Hrsg. v. J. Ziehen. Nr. 73.) Dresden, L. Ehlermann. kl. 8°. IV, 130 S. m. 1 Bildn. u. 1 Taf. Geb. ℳ 1.

[Dasselbe Werk erschien ebenda auch separat u. d. Titel: Rich. Wagners Musikdramen, kritisch dargestellt. Auf besseres Papier gedruckt in 8°. Geb. ℳ 1,80.]

— Seiling, Max. Rich. Wagner, d. Künstler u. Mensch, der Denker u. Kulturträger. Eine kurzgef. Darstellg. der Gesamterscheing. des Meisters. Leipzig, Xenien-Verlag. 8°. VIII, 254 S. m. 1 Bildnis. ℳ 3,50.

— Thode, Daniela. Rich. Wagner. Aussprüche üb. Musik u. Musiker. Für jeden Tag des Jahres zusammengestellt. München, Bruckmann. 16°. 176 S. ℳ 2.

— Wagner, Rich.* Mein Leben. 1. 2. Bd. München, Bruckmann. Lex. 8°. (528+358) 886 S. ℳ 20. [Derselbe.] My life. Two vols. London, Constable. gr. 8°. 911 p. 31 s. 6 d. [Derselbe.] Ma vie. Tome I. II. (Traduction française de N. Valentin et A. Schenk.) Paris, Plon-Nourrit. 8°. 365 p. und 368 p. Je fr. 7,50. [Derselbe.] Bd. I. Russ. Übersetzung unter d. Redaktion v. A. L. Wolinsky. St. Petersburg, Verlag „Zukunft". Lex. 8°. X, 232 S.

— Wagner, Rich. Sämtliche Schriften s. Abschnitt IV.

— Wagners, Richard, Briefwechsel mit seinen Verlegern. s. Altmann, Wilh. — Family letters of R. W. s. Ellis, W. A.

— [Wagner, Rich.] I. Briefe an Liszt, Röckl, Cornelius, Meysenbug, Schnorr u. A. II. Briefe an M. Wesendonk. III. Eine Mitteilg. an meine Freunde. Ins Russische übersetzt v. A. L. Wolinsky, M. Th. Slawinsky u. E. M. Braudo. St. Petersburg, Verlag „Zukunft". Lex. 8°. 553 S.

— Wagner, Rich. Wieland der Schmiedt. [Aus: „Schriften u. Dichtgn."] Leipzig, Insel-Verlag. gr. 8°. 53 S. auf Bütten, geb. in Leder ℳ 24.

Wagner, Richard.

Wagner, Rich. The ring of the Niblung: a trilogy. II. Siegfried, and The twilight of the gods. Illus. in colour by Arthur Rackham. London, Heinemann. 4°. 194 p. 15 s. [Dasselbe.] Trans. by M. Armour. Edit. de luxe. Ebenda. 42 s. [Dasselbe.] L'or du Rhin et La Valkyrie. Illustrations d'Arthur Rackham. Traduits en prose rythmée par Alfred Ernst. Paris, Hachette. 25 fr. [Dasselbe.] Der Ring des Nibelungen. II. Siegfried u. Götterdämmerung. Mit Bildern (30 farb. Taf.) v. Arthur Rackham. Frankfurt a. M., Literar. Anstalt. Lex. 8°. 196 S. Geb. ℳ 24.

— Wagner, Rich. De Walkure ...... Metrische vertaling van Willem Kloos. Illustr. van A. Rackham. Amsterdam, Van Holkema en Warendorf. Fol. 97 p. m. 17 pltn. F. 7,50.

— Wagner, Rich. Siegfried und Die Walküre. [Textbücher.] Ins Russ. übersetzt v. W. Kolomijtzow. Moskau, Jurgenson. Je 85 Kop.

— Wagner's Judaism in music (Das Judenthum in der Musik), transl. by Edwin Evans sen. London, Reeves.

— Walter, W. G. Rich. Wagner. Biographie. [Russ. Text.] St. Petersburg, Verlag Prosmestchknie. kl. 8°. 340 S. R. 2,50.

— Wegweiser f. Besucher der Bayreuther Festspiele 1911. Hrsg. v. Geo. Niehrenheim. Bayreuth, Niehrenheim. 8°. 327 S. m. 75 Taf. u. 2 Plänen. ℳ 3.

— Wild, Frdr. Bayreuth 1911. Handbuch f. Festspielbesucher. Leipzig, C. Wild. 8°. IV, XII, 109, 16, 16, 24, 15 u. 8 S. m. 1 Plan, 54 S. Abbildgn. u. Bildnissen u. 9 Noten-Beil. Geb. ℳ 3,50.

— Wild, F. München 1911. Handbuch f. Festspielbesucher des Prinzregenten-Theaters. Ebenda. 8°. IV, 109, 16, 15, 15 u. 8 S. m. 1 Plan, 32 S. Bildnisse u. 7 Noten-Beilagen. Geb. ℳ 3,50.

— Wolzogen, Hans von. Rich. Wagner og Kristendommen. Dänische Übers. von E. Langgaard. Kopenhagen, Prior. 8°. 40 S. Kr. 1.

— — s. auch Führer.

Wagner, Richard.
Young, Alex. Bell Filson. The Wagner stories; retold from the music-dramas; with metrical tr. of lyrical portions by Eric Maclagan. 2d American from the 6th English ed. New York, Holt. 8°. III, 304 p. por. $ 1,50.
— Young, F. Mastersingers&c. s. Abschnitt IV.

Weber, Carl Maria von.
Kufferath, Maur. et Henri Cain. Obéron .... d'après le poème original de J. R. Planché. Bruxelles, impr. Th. Lombaerts. 16°. 78 p. fr. 1,50.
— Weber, Carl Maria von.* Briefe an den Grafen Karl von Brühl. Hrsg. v. Georg Kaiser. Leipzig, Breitkopf & Härtel. Lex. 8°. III, 56 S. m. 2 Bildnissen. ℳ 3.

Wetz, Richard.
Armin, George. Die Lieder v. Rich. Wetz. (Aus e. Vortrage.) Leipzig, Kistner. 8°. 52+4 S. ℳ 0,60.

Wolf, Hugo.
Haberlandt, Mich.* Hugo Wolf. Erinnerungen u. Gedanken. 2. erweit. Aufl. Darmstadt, Bergstraesser. 8°. 78 S. m. 9 Taf. u. 3 Fksms. ℳ 2,20.
— Wolf's, Hugo, musikal. Kritiken.* Im Auftr. des Wiener akadem. Wagner-Vereins hrsg. v. Rich. Batka u. Heinr. Werner. Leipzig, Breitkopf & Härtel. 8°. VII, 378 S. m. Bildnis. ℳ 7,50.

VI.

Allgemeine Musiklehre.

Akustik. Rhythmik u. Dynamik. Elementar-, Harmonie-, Kompositions- und Formenlehre. Dirigieren. Vortrag. Notenschrift.

Adler, G. Der Stil in der Musik s. Abschnitt III.

Alaleona, Dom. I moderni orizzonti della tecnica musicale: teoria della divisione dell'ottava in parti uguali. Torino, fratelli Bocca. 8°. 43 p.
[Estr. Rivista musicale italiana.]

Allen, Immo S. The keyboard explained, with some account of a system of „tonic" notation and other matters. London, Kegan Paul, Trench, Trübner & Co. 8°. 32 p. 6 d.

Auerbach, Fel.* Die Grundlagen der Musik. (Wissen u. Können. Sammlg. v. Einzelschriften aus reiner u. angewandter Wissenschaft. Hrsg. v. B. Weinstein. Bd. 18.] Leipzig, J. A. Barth. gr. 8°. VI, 209 S. m. 71 Abbildgn. Geb. ℳ 5.

Augé, Cl. Supplément au livre de musique. 19e édit. Paris, Larousse. kl. 8°. 32 p. 25 c.

Bas, Giulio. Un rinnovamento negli studi d'armonia e contrappunto. Düsseldorf, Schwann. kl. 8°. IV, 92 S. ℳ 1,20.

Bäßler, K. M. Zwölftonschrift oder Siebentonschrift. (S.-A. aus den Nr. 3—8, Jahrg. 1911, der Deutschen Sängerztg. „Die Tonkunst".) Berlin S. 42. Lex. 8°. 12 S. u. 3 Beilagen.

Battke, Max. Anleitg. z. Gebrauch der Prima-vista-Tafeln. Berlin-Groß-Lichterfelde, Vieweg. 8°. 16 S. ℳ 0,20.

Bayer, J. Petite théorie de la musique. Paris, Leduc, P. Bertrand et Cie. fr. 0,50.

Bernardi, G. G. Armonia, con prefazione di M. E. Bossi. 3a ediz. riveduta e ampliata. Milano, Hoepli. 16°. XX, 348 p. L. 3,50.
[Manuali Hoepli-Serie speciale.]

Bertucci, Alfredo. La teoria e la pratica del trasporto musicale. Milano ('10), Sonzogno. 16°. 61 p. L. 0,20.
[Biblioteca del popolo, n° 491.]

Bimboni, Pilade. Tavole dimostrative degli elementi musicali. Firenze, Lapini. Fol. 5 tavole.

Bölsche, Frz. Übungen u. Aufgaben z. Studium der Harmonielehre. Leipzig, Breitkopf & Härtel. gr. 8°. VI, 123 S. ℳ 2,50.

Bösenberg, Friedr.* Harmoniegefühl u. goldener Schnitt. Die Analyse der Klangfarbe. 2 musikpsycholog. Abhandlgn. Zugleich Mitteilg. eines neuen Naturgesetzes u. Aufstellg. e. Elementendualismus. Mit Notenbeispielen u. 2 Fig. im Text. Leipzig, Kahnt Nachf. 8°. X, 109 S. ℳ 2.

Brémont, L. L'adaptation musicale. Son interprétation; son répertoire. Paris, Lemoine et Cie. 8°. XII, 88 p. fr. 2.

Buck, P. C. Unfigured harmony; a short treatise on modulation, harmonization of melodies, unfigured basses, inner melodies, canons, and ground basses. Oxford, At the Clarendon Press. (London, Frowde.) 8°. 174 p. 6 s.

Chapuis, A. Leçons d'harmonie imposées aux concours militaires des équipages de la Flotte 1910. Basse et chant donnés, réalisations. Paris, Durand. fr. 0,50.

Cherubini, Luigi. Theorie des Kontrapunktes u. der Fuge in neuer Uebersetzg. Unter Zugrundelegg. der Ausg. v. Gustav Jensen (1896) neu bearb. u. hrsg. v. Rich. Heuberger. Leipzig, Leuckart. gr. 8°. ℳ 4.

Dechevrens, A. Composition musicale et composition littéraire, a propos du chant grégorien. Paris, Picard.

Dickinson, Edward. The education of a music lover s. Abschnitt VII.

Drożynski, L. Atmungs- u. Pulssymptome rhythmischer Gefühle. Dissert. Leipzig. 8°. 58 S., 9 Tab. im Text u. 2 Taf.

Duhamel, Maurice. Les 15 modes de la musique Bretonne. Paris, Rouart, Lerolle et Cie. 8°. 56 p.

Eisenmann, Alexander. Elementartechnik des musikal. Vortrags. Handbüchlein für Musiker u. Musikfreunde. (Auers Taschenbuch für die Musikwelt II.) Stuttgart, Auer. Geb. ℳ 1,20.

Erb, J. Lawrence. The elements of harmony. Wooster, O., Conservatory press. 8°. 56 p. 60 c.

Ergo, Emanuel. L'acte final de la tragicomédie musicale les „aveugles-réformateurs" de la notation musicale moderne et les belles perspectives du système à dix-neuf sons dans l'octave. Anvers, librairie Néerlandaise. kl. 8°. 27 S. fr. 0,75.

Evans, Edwin, sen. The modal accompaniment of plain chant. London, Reeves. 8°. 145 p. 3 s. 6 d.

Fiorentino, Aristide. Sull' analisi dei suoni; **Gasperini, Guido,** Pel miglioramento dell' odierna scrittura musicale: possibilità di una scrittura musicale esattamente rispondente alla conformazione della scala temperata.• Parma ('10), Arti grafiche. 8°. 21 p.
[Estr. La rinascita musicale.]

Fortschritte, die, der Physik i. J. 1910. Dargestellt v. der deutschen physikal. Gesellschaft. 66. Jahrg. Braunschweig, Vieweg & Sohn. gr. 8°. XXVIII, 485 S. ℳ 26.
I. Abtlg. Allgemeine Physik, Akustik, physikal. Chemie, red. v. Karl Scheel.

Fournier. Cours primaire de musique. (Enseignement moderne de lecture et d'écriture musicale.) 4me cahier. Paris, Gallet. fr. 0,10.

Fricke, Rich. Notenschreibschule. Vorlagen f. die Umwandlg. der Notendruckschrift in Schreibschrift. Zum Gebr. in Schulen jeder Art, sowie zum Selbstunterr. Insterburg, Hirsch Nachf. 19×23,5 cm. 27 S. u. 1 Bl. ℳ 0,50.

Gasperini, Guido s. Fiorentino, A.

Grunsky, Karl.* Die Technik des Klavierauszugs, entwickelt am 3. Akt v. Wagners Tristan. Leipzig, Breitkopf & Härtel. gr. 8°. XIV, 272 u. 28 S. ℳ 7.

Handbücher* der Musiklehre. Auf Anregg. des musikpädagog. Verbandes zum Gebrauch an Musiklehrer-Seminaren u. f. den Privatunterricht hrsg. v. Xav. Scharwenka. Leipzig, Breitkopf & Härtel. gr. 8°.
VI. Gusinde, Alois. Übungsschule f. musikal. Gehörbildg. XXIII, 227 S. ℳ 4.
VIII. Leichtentritt, Hugo. Musikalische Formenlehre. — X, 238 S. ℳ 6.
IX. Wetzel, Herm. Elementartheorie der Musik. Einführg. in die Theorie der Melodik, Harmonik, Rhythmik u. der musikal. Formen- u. Vortragslehre. — XV, 211 S. ℳ 4.
Bd. IV² und VII sind noch nicht erschienen.

Heid, Ph. Das Metronom u. seine praktische Bedeutg. Neustadt i. Schwarzwald. (Berlin, I. D. Charton in Komm.) kl. 8°. 13 S. ℳ 0,40.

Helm, Joh. Die Formen der musikal. Komposition, in ihren Grundzügen systemat. u. leichtfaßlich dargestellt. 6., durchgeseh. Aufl. Erlangen. Leipzig, A. Deichert Nachf. 8°. VI, 128 S. Geb. ℳ 2,20.

Hesse's, Max, illustrierte Katechismen. (Neue Aufl.) Leipzig, M. Hesse. 8°.
Bd. 30. Riemann, Hugo. Anleitung zum Partiturspiel. 2. Aufl. — IV, 127 S. ℳ 1,50.
Bd. 17. Riemann, H.* Wie hören wir Musik? Grundlinien der Musik-Ästhetik. 3. Aufl. VIII, 99 S. ℳ 1,50.

Heux, I. W. N. le. Lissajous'sche Stimmgabelkurven in stereoskopischer Darstellg. Leipzig, J. A. Barth. kl. 8°. 18 Taf. u. Text (8 S.). In Halbleinw.-Mappe. ℳ 6.

Hoesslin, Herm. von. Die Schallgeschwindigkeit als Funktion der Verteilg. der molekularen Geschwindigkeiten. München, Lukaschik. Lex. 8°. V, 70 S. ℳ 2,80.

Howard, W. Wie lehre ich das Notensystem? s. Abschnitt IV unter Magazin.

Jadassohn, S. Trattati di composizione. Vol. I. Trattato d'armonia. Traduzione italiana di M. Gherzoff Gherzfeld. 2. ed., rived. et corretta da G. J. Rostagno. Lipsia, Breitkopf & Härtel. gr. 8°. XX, 295 S. ℳ 6.

Jaques-Dalcroze. Les gammes et les tonalités, le phrasé et les nuances. Vol. I. II. Lausanne, Jobin & Co. Je ℳ 1,20.

Kaiser, H. Petit théorie de la musique; avec questionnaire après chaque chapitre. Paris, Hamelle. 8°. fr. 1.

Kittlers Transponier-Prüfer. Gebräuchlichste Vorzeichnungen in allen Tonarten zur Erleichterung beim Transponieren. Leipzig, Köhler Bar-Sort. ℳ 2.

Klimow, M. Kurzer Leitfaden zum Studium des Kontrapunkts, des Kanons und der Fuge. [Russ. Text.] Moskau, Jurgenson. 75 Kop.

Kłosiński, L. Die Musiktheorie, anschaulich dargestellt. [Polnischer Text.] Krakau ('10), Krzyzanowski. 4°. 12 S.

[Angezeigt in der Zeitschr. d. I. M. G. XIII, S. 88.]

Knetsch, Berth. Die Grundlagen f. das Verständnis des musikal. Kunstwerkes. [Bücher des Wissens. Bd. 151.] Berlin, Hillger. kl. 8°. 124 S. ℳ 0,50.

Knorr, Iwan.* Lehrbuch der Fugenkomposition. (Lehrgänge an Dr. Hochs Konservat. zu Frankfurt a. M.) Leipzig, Breitkopf & Härtel. gr. 8°. VIII, 162+28 S. Notenbeil. ℳ 3.

Lacome, P. Introduction à la vie musicale. Paris, Delagrave. 8°. 216 p. fr. 3,50.

Lehmann, Friedrich Johann. Harmonic analysis. Oberlin, O., A. G. Comings & son. 8°. 5+9+156 p. $ 1,50.

Leichtentritt, Hugo. Musikalische Formenlehre s. Handbücher der Musiklehre.

Lobe-Sandré. Le bréviaire du musicien. 8me édit. Manuel général de musique, par demandes et par réponses. Bruxelles, Breitkopf & Härtel.

Logan, Maurice S. Musicology. New York, Hinds, Noble & Eldredge. 8°. 232 p.

Loth, Arthur. Sur de nouveaux dispositifs relatifs à la syntonisation des ondes. — **Loth, A.** Sur le problème de l'enregistrement graphique des qualités des sons. Paris ('10), impr. nationale. 8°. 7 p. u. 8°. 11 p. avec fig.

[Extraits des comptes rendus du congrès des sociétés savantes en 1909. Sciences.]

Louis, Rud.* Aufgaben f. den Unterricht in der Harmonielehre, im Anschluß an die Harmonielehre v. Rud. Louis u. Ludw. Thuille bearb. I. Tl. Die Diatonik. II. Tl. Die Chromatik u. Enharmonik. (Nebst e. Anh.: Kirchentonarten.) Stuttgart, Grüninger. 8°. IX, 197 S. ℳ 4.

Lussy, Mathis. Le rythme musical, son origine, sa fonction et son accentuation. 4e édit., revue et corrigée. Paris, Heugel et Cie. gr. 8°. VII, 105 p. fr. 5.

Mason, Daniel Gregory. A guide to music, for beginners and others. New York ('10), The Baker & Taylor co. 8°. XI, 243 p., 12 port. $ 1,25.

Mastrilli della Schiava, A. L'abbici della musica, ossia grammatichina musicale. Napoli 1910.

[Ohne Verleger angezeigt in Rivista musicale Italiana XVIII, 666.]

Matriculation model answers: Heat, light and sound. Being London University matriculation papers from June, 1907, to June, 1911. (Univ. Autorial ser.) London, Clive.

M'Ewen, J. Blackwood. A primer of harmony for use in schools. New York, G. Ricordi & Co. 4°. 68 p. $ 1,50.

Moreira, B. V. de. Théorie mathématique de la musique. Essai de systématisation présenté au 4. congrès. S. I M. Porto, impr. nacional de Vasconcellos. 8°. 55 p.

Munier, Car. Op. 256. La musica. Parte II (Sviluppo della teorica). Firenze, A. Lapini. 4°. 26 p. L. 2.

Parisotti, Aless. Nozioni elementari di acustica fisica, psicologia ed estetica della musica. Torino, fratelli Bocca. 8°. 88 p. L. 2.

Parry, C. Hubert H. Style in musical art s. Abschnitt III.

Petrow, A. Kurzes Lehrbuch der Encyclopädie der Musik. [Russ. Text.] St. Petersburg, Selbstverlag.

Piel, P. Harmonie-Lehre. Unter besond. Berücksicht. der Anfordergn. f. das kirchl. Orgelspiel zunächst f. Lehrer-Semin. bearb. u. hrsg. Op. 64. 10. Aufl., besorgt v. Paul Manderscheid. Düsseldorf, Schwann. gr. 8°. XIII, 364 S. ℳ 4.

Pieper, Carl. Praktische Anleitg. zum Kontrapunktieren. Aufgabenbuch mit vielen ausführl. Beispielen. (Oertels Musikbibliothek, Bd. 25.) Hannover, Oertel.

Potolowsky, N. 1000 Uebungen zur Harmonielehre beim Klavier. [Russ. Text.] Moskau, Jurgenson. R. 1.

Raczyński, Bol. Musiktheorie, ein Elementarschulbuch. (In poln. Sprache.) Krakau, Krzyzanowski. 8°. 67 S.

[Angezeigt in der Zeitschr. der I. M. G. XIII, 89.]

Reicha, Ant. Trattato della melodia, considerato fuori de' suoi rapporti con l'armonia, seguito da un supplemento sull' arte d'accompagnare la melodia con l'armonia (quando la prima dev' essere predominante). Nuova ediz., rived. e corretta. Milano ('10), Ricordi. 4°. 65+75 p. L. 6.

[Biblioteca musicale didascalica.]

Richter, Alfr. Aufgabenbuch zu E. Friedr. Richters Harmonielehre. Schlüssel zum Selbstunterricht. 5. Aufl. Leipzig, Breitkopf & Härtel. gr. 8°. VI, 239 S. ℳ 3.

Richter, A. Die Elementarkenntnisse der Musik. Als Einleitg. zur Harmonielehre u. m. prakt. Übgn. versehen. 4. Aufl. Ebenda. gr. 8°. VII, 116 S. ℳ 2.

Riemann, Hugo s. Max Hesse's illustr. Katechismen.

Righi, T. Den moderne harmonikern. 50 öfningar för fyrstämmig sats (yppig stil) med imitationer. Malmö, Sv. Musikförlaget A. B. Kr. 1,25.

Rogers, James. The theory of music for student teachers. London, Curwen & Sons. 186 p. 2 s. 6 d.

Ruscheweyh, E. Handbuch f. den Musikunterricht. 2. Aufl. Pforzheim, Riecker. kl. 8°. 84 S. Geb. ℳ 1.

Schmitz, Eugen. Harmonielehre als Theorie, Ästhetik u. Geschichte der musikal. Harmonik. [Sammlg. Kösel. Bd. 49.] Kempten, J. Kösel. kl. 8°. XI, 208 S. Geb. ℳ 1.

Schönberg, Arnold.* Harmonielehre. Wien, Universal-Edition. gr. 8°. X, 476 S. ℳ 8.

Schreyer, Johs. Lehrbuch d. Harmonie u. der Elementarkomposition. Neue, vollst. umgearb. Aufl. der „Harmonielehre". Leipzig, C. Merseburger. gr. 8°. VIII, 168 S. m. 2 Notenbeilagen nebst Notenbeispielen, 62 S. ℳ 5.

[Schlüssel zu den Aufgaben. Ebenda. 23,5×28,5 cm. 40 S. ℳ 2,50.]

Schroeder, H. H. The psychology of conduct. Chicago, Row, Peterson & Co. 8°. 288 p. $ 1,25.

Schweers, D. Schnellfinder f. Tonleitern. Leipzig, Gebr. Hug & Co. 8°. 1 Bl. ausgestanzt. ℳ 0,30.

Seiffert, Karl. Aufgaben f. den Unterricht in der Harmonielehre. Leipzig, Hesse. 8°. IV, 112 S. ℳ 1,20.

Seppings, A. How to learn to read music or the elements of music in clear and concise form. Leipzig, Bosworth & Co. 8°. ℳ 1.

Servel, P. Quatrième complément à la Petite méthode de dictée musicale (année 1910). Paris, Leduc, P. Bertrand et Cie. fr. 2,50.

Seydler, Th. u. Br. Dost. Material f. den Unterricht in d. Harmonielehre, zunächst f. Seminarien. IV. Heft. 4. durchgeseh. Aufl. Bearb. v. D. Leipzig, Breitkopf & Härtel. 8°. 74 S. Geb. ℳ 1,20.

Smith, Eleanor. Eleanor Smith's music primer. New York, Am. Book Co. 8°. 128 p. $ 1,25.

Smith, E. The Eleanor Smith music course; Alternate book two. New York, ebenda. 8°. 160 p. 30 c.

Smith, Hermann. The making of sound in the organ and in the orchestra; an analysis of the work of the air in the speaking organ pipe of the various constant types, and an exposition of the theory of the air-stream reed, based upon the discovery of the tone of the air, by means of displacement rods. London, Reeves. 8°. XVIII, 372 p. 6 s.

Solowieff, N. Vollständiges Lehrbuch der Harmonie. [Russ. Text.] St. Petersburg, Verlag der kaiserl. Hofkapelle. R. 2.

Stanford, Charles Villiers. Musical composition: a short treatise for students. London, Macmillan. 8°. X, 193 p. 3 s. 6 d.

Stanzel, Karl. Musikpsychologische Studien s. Abschnitt IX.

Steinfort, André. Réforme dans l'écriture musicale ou suppression des clefs. Santiago de Chili. Fol. 2 p.

[Angezeigt u. besprochen in: S. I. M. VII, 7.]

Stöhr, Rich.* Musikalische Formenlehre. Leipzig, C. F. W. Siegel. Lex. 8°. VIII, 455 S. ℳ 8.

Stöhr, Rich. Praktischer Leitfaden des Kontrapunkts. Hamburg, Benjamin. 8°. Geb. ℳ 4.

Tacchinardi, A. Acustica musicale. Milano, Hoepli. 16°. fig. XII, 189 p. L. 2,50.

[Manuali Hoepli. Serie speciale.]

Tapper, Thomas. First year melody writing. Boston, New York [etc.] A. P. Schmidt. 8°. IV, 135 p. $ 1.

Thöner, Matthias. Arbeitsheft zur allgemeinen Musiklehre. 50 Übgn. im Lesen u. Schreiben der Noten, in der Bildg. der Tonleitern, der Intervalle, der Akkorde, der einfachsten Akkordverbindgn., Kadenzen u. Modulationen. Wien, Pichler's Wwe. & Sohn. Lex. 8°. 56 S. ℳ 1.

Towner, Dan. Brink. How to teach, how to learn; rudiments of music; a practical method of instruction. Chicago, D. B. Towner. 8°. 63 p. 60 c.

Trenkner, Wilh. Erläuterungs- u. Übungsbeispiele f. den Unterricht in der Harmonielehre u. im Orgelspiel. Hannover, C. Meyer. 13×19,5 cm. IV, 68 S. Geb. ℳ 1,20.

Tronchi, Giovanni. Musikens grammatik. Öfversatt af Ebba Atterbom. Malmö, Sv. Musikförlaget A. B. Kr. 1,25.

Trotter, T. H. Yorke. Constructive harmony; together with a book on form. P. I. Diatonic harmony and elementary construction. London, Bosworth & Co. 86 p. 2 s.

Venzl, Josef. Kleiner Katechismus der Musik. Zum Selbstunterricht f. Musikstudierende. Augsburg, Böhm & Sohn. kl. 8°. ℳ 0,50.

Villermin, Louis. Traité d'harmonie ultra moderne. Paris (Selbstverlag), 8, rue Martel. 8°. 40 p. fr. 6.

Violin, M.* Über das sogenannte Continuo. Ein Beitrag zur Lösung des Problems. Wien, Universal-Edition. 8°. 38 S. ℳ 0,75.

Wardwell, Linda Bell (Free). Plan of study, recommended by the National federation of musical clubs . . . [4th ed.] [Stamford? Conn.] 8°.

Weingartner, Fél. Sur l'art, de diriger. Traduction par Emile Heintz. Leipzig, Breitkopf & Härtel. 8°. 70 S. ℳ 2.

Westarp, Alfred. De l'interprétation musicale. Torino, frat. Bocca. 8°. 6 p.
[Extr. Riv. music. ital.]

Wetzel, H. Elementartheorie der Musik s. Handbücher der Musiklehre.

White, William Alfred. Harmonic part-writing. Boston, New York [etc.] Silver, Burdett & co. gr. 8°. XV, 174 p. $ 1,50.

White, W. A. Harmony and ear training. Ebenda. 8°. X, 211 p., facsim. $ 1,50.

Williams, C. F. Abdy. The Aristoxenian theory of musical rhythm. Cambridge, University Press. gr. 8°. XVI, 191 p. 12 s. 6 d.

Wiltberger, Wendel. Die musikalischen Verzierungen. Mit e. Anhg.: Gebräuchliche Abkürzgn. u. Erleichtergn. in der Notenschrift. Als Beigabe zu jeder Schule. Bonn, Hanstein, kl. 8°. 29 S. ℳ 0,50.

VII.

Besondere Musiklehre: Gesang.

Liturgik. Kirchen-, Kunst- und Schulgesang. Sprache. Gehörsbildung. (Praktische Schul- und Übungswerke ausgeschlossen.)

Analecta hymnica medii aevi. Hrsg. v. Clem. Blume. Leipzig, Reisland. gr. 8°.
LIII. Thesauri hymnologici prosarium. Die Sequenzen des Thesaurus hymnologicus H. A. Daniels u. anderer Sequenzenausgaben. I. Tl.: Liturgische Prosen erster Epoche aus den Sequenzenschulen des Abendlandes, insbes. die dem Notkerus Balbulus zugeschriebenen, nebst Skizze über den Ursprung der Sequenz. Auf Grund der Melodien aus den Quellen des 10.—16. Jahrh. neu hrsg. v. Clem. Blume und Henry Bannister. — XXXI, 414 S. ℳ 13,50.

Balladori, Angelo. Il canto corale nelle scuole d'Italia: studio critico-didattico, comparativo. Firenze ('10), Rassegna nazionale. 8°. 23 p.

Barth, Ernst. Einführg. in die Physiologie, Pathologie u. Hygiene der menschl. Stimme. Mit 260 Abbildgn. u. 2 farb. Taf. Leipzig, G. Thieme. 4°. ℳ 15.

Bas, Giulio. La semplicità del canto gregoriano. Roma, tip. Forzani. 8°. 14 p.
[Estr. Rassegna gregoriana.]

Battke, Max. Anleitg. z. Gebrauch der Primavista-Tafeln. Berlin-Gr.-Lichterfelde, Vieweg. 8°. ℳ 0,20.

Becker, Ludw. Kurzer Leitfaden f. den Unterricht im gregorian. Choral s. Abschnitt IV unter Sammlung „Kirchenmusik“.

Bentley, Alys E. Child life in song and speech; a study in development. New York ('10), The A. S. Barnes co. 8°. 23 p. 25 c.

Boudinier, Céline. Les nouveaux principes du chant. Paris, l'auteur, 25, rue de Chateaudun. 4°. 213 p. fr. 5.

Bücherschatz, Der, des Lehrers. Wissenschaftl. Sammelwerk zur Vorbereitg. u. Weiterbildg. Hrsg. v. K. O. Beetz u. Ad. Rude. Neu-Aufl. Osterwieck, Zickfeldt.

[Bd. 9. Darin Kapitel 7: Gesangunterricht. — [Dasselbe.] Neue Aufl. Kathol. Ausg. Preis des ganzen Werkes. gr. 8°. XII, 652 S. Je ℳ 5,80.]

Cabrol, D. F. L'estetica nella liturgia. Ediz. seconda. Vercelli, *Il Psalterium.* gr. 8°. 23 p. 25 c.

Calm, Hans. Lehrbuch der Sprechtechnik f. Lehrerseminare, Pädagogen, Theologen, Offiziere, Juristen, Schauspieler u. Sänger. Leipzig, Voigtländer. 8°. ℳ 1,40.

Cantorinus seu toni communes officii et missae juxta ritum sacrosanctae romanae ecclesiae cum regulis et exemplis. Ed. typica vaticana. Romae. (Regensburg, Coppenrath; Düsseldorf, Schwann.) gr. 8°. III, 85 S. ℳ 1,20.

Carbone, Cesare. L'inno del dolore mariano Stabat Mater. Studi critico-dogmatico-letterari. Roma, Pustet. 8°. XXIV, 430 p. L. 4,50.

Choralkursus* abgeh. vom 27—29. XII. 1910 zu Köln a. Rh. Eine instructio choralis in Vorträgen v. C. Cohen, P. Wagner, J. Herkenrath, J. Prill u. Fr. Nekes. Hrsg. v. Carl Cohen. Düsseldorf, Schwann. gr. 8°. VII, 126 S. ℳ 1,50.

Combarieu, Jules. Le chant choral. Méthode-Morceaux choisis. Cours supérieur. Paris, Hachette et Cie. 16°. fr. 3,50.

Daughtry, Osmond. Ear-tests and how to prepare for them (including exercises in staff and tonic sol-fa notations). New York, C. Fischer. 8°. 48 p. 60 c.

Delfino, Victor. Fisiologia e higiene de la voz; precedido de un discurzo preliminar sobre la voz y la palabra el origen del lenguaje. 2 vols. Mexiko et Buenos Aires, Maucci. 196+182 p. con 41 figuras.

[Angezeigt u. besprochen in: La revue musicale XI, 168.]

Dickinson, E. The art of listening to and appreciating good music. London, W. Reeves. gr. 8°. 6 s.

Dickinson, E. The education of a music lover; a book for those who study or teach the art of listening. New York, Scribner. 8°. XI, 293 p. $ 1,50.

Drömann, Christian. 8 kirchenmusikalische u. liturg. Wünsche, der 8. ordentl. Landessynode der Prov. Hannover unterbreitet u. ihren Mitgliedern gewidmet. Gütersloh, Bertelsmann. 8°. 64 S. ℳ 1,20.

Dunstan, R. Sight singing through song from staff notation. London, Simpkin. 8°. 2 s.

Egidi, Vinc. Maria. Super *motu proprio* Pii papae X de diebus festis nuperrime edito et s. rituum congregrationis decreto diei 24a julii 1911 commentarium liturgicum. Romae, Desclée et Socii. 16°. 33 p. 50 c.

Eitz, Carl.* Bausteine zum Schulgesangunterrichte im Sinne der Tonwortmethode. Leipzig, Breitkopf & Härtel. gr. 8°. VII, 167 S. m. 4 Taf. ℳ 3.

Epitome ex editione vaticana gradualis romani quod hodiernae musicae signis tradidit Fr. X. Mathias. Ed. altera. Regensburg, Pustet. 8°. XXIV, 646, 302 u. 150 S. ℳ 4.

Erb, J. L. Hymns and church music. Wooster, O., Conservatory Press. 16°. 134 p. 75 c.

Erlemann, Gust. Die Einheit im kathol. deutschen Kirchenliede. Eine krit. Würdigg. der Lieder der heutigen Diözesan-Gesangbücher v. Deutschland, Luxemburg, Österreich u. der Schweiz, sowie des Militärgesangbuches Berlin. 1. Bd. Advent—Weihnachten. Trier, Bantus-Verlag. Lex. 8°. XII, 188 S. m. Noten. ℳ 4.

Evans, Edwin. The modal accompaniment of plain chant s. Abschnitt VI.

Everts, Katharine J. Vocal expression; a class-book of voice training and interpretation. New York, Harper. 8°. 330 p. $ 1.

Ferretti, Paolo. Principî teorici e pratici di canto gregoriano. 2a ediz. ritoccata e ampl. dall'autore. Roma, Desclée. 16°. 192 p. L. 1,50.

Fillebrown, T. M. D. Resonance in singing and speaking. New York, Ditson & co. 8°. VIII, 93 p. $ 1,25.

Frere, W. H. Some principles of liturgical reform: a contribution towards the revision of the book of common prayer. London, Murray. 8°. 220 p. 5 s.

Fuchs, Carl.* Takt u. Rhythmus im Choral. Nebst einer Melodiensammlg. als ersten Entwurf zu einem Landeschoralbuch. Berlin, Schuster & Loeffler. Lex. 8°. XV, 308 u. 24 S. ℳ 5.

Gambetta, Aless. Esposizione nazionale e pratica del solfeggio ritmico, con appendice sulla notazione e tonalità antica e sulla educazione e fisiologia dell'organo vocale. 2 opusc. Torino, soc. tip. ed. Nazionale. 4°. 32+14 p. L. 1,60.

Ganter-Schwing, Jos. The American method of tone production. Chicago, J. Ganter-Schwing. 8°. 40 p. $ 1,25.

Garcia, Manuel. Hints on singing. Transl. by Beata Garcia. With a new preface and additional notes by H. Klein. London, Ascherberg, Hopwood & Crew. 75 p. 3 s. 6 d.

Garcia (Sohn), **Manuel.** Gesangsschule od. Die Kunst d. Gesanges. Neu, in gekürzter Form hrsg. v. F. Volbach. Tl. 1. Mainz, Schott. ℳ 2,50.

Garsó, Siga. Schule der speziellen Stimmbildg. auf der Basis d. losen Tones. Mit prakt. Übgn. 3. u. 4. Taus. Berlin-Groß-Lichterfelde, Vieweg. 8°. 81 S. ℳ 2,50.

Gastoué, A. L'art grégorien; la musique de l'église s. Abschnitt III.

Gatterer, Mich. Annus liturgicus cum introductione in disciplinam liturgicam. Ed. II. Oeniponte '12. Innsbruck, Rauch. kl. 8°. XXI, 402 S. ℳ 2,90.

Gerber, P. H. Die menschliche Stimme u. ihre Hygiene. 7 volkstüml. Vorlesgn. 2. Aufl. [Aus Natur u. Geisteswelt. Sammlg. wissenschaftl.-gemeinverständl. Darstellgn. Bd. 136.] Leipzig, Teubner. 8°. IV, 116 S. m. 20 Abbildgn. ℳ 1.

Gesangbuch f. die evangel. Kirche in Württemberg. Amtlicher Entwurf m. fortlauf. Textvergleichung. Stuttgart (Christophstr. 26), Scheufele. 8°. XXIII, 588+2 S. Geb. ℳ 3.

Gib, Charles. Vocal science and art: hints on the production of musical tone. London, Reeves. 8°. 130 p. 3 s. 6 d.

Gießwein, Max. Über die „Resonanz" der Mundhöhle u. der Nasenräume, im besonderen der Nebenhöhlen der Nase. (Aus dem physiolog. Laboratorium der Ohren-Klinik in der Kgl. Charité zu Berlin.) Berlin, S. Karger. Lex. 8°. 54 S. ℳ 2.

Gordon, H. Evarts. Vocal expression in speech; a treatise on the fundamentals of public speaking adapted to the use of colleges and universities; with the editorial co-operation of Rollo L. Lyman. Boston, Ginn. 8°. VII, 315 p. $ 1.

Graduale sacrosanctae romanae ecclesiae de tempore et de sanctis ss. d. n. Pii X pontificis max. jussu restitutum et editum. Cui addita sunt festa novissima. Ed. II Ratisbonensis iuxta Vaticanam. Ratisbonae, Pustet. 8°. XX, 552, 204, 152 u. 36 S. m. Abbildgn. ℳ 4.

Grell, Frdr. Gesanglehre f. Volks- u. Bürgerschulen sowie die Unterklassen der Mittelschulen. I. Abtlg. Für die Hand des Lehrers. 3. Aufl. München, Ackermann. 8°. 86 S. ℳ 1,40.

Grimm, Wilh. Die deutschen Doppelvokale zur Entwicklg. der Stimme u. Frdr. Schillers Kürassierlied aus Wallensteins Lager, bearb. u. komponiert. Schaffhausen, P. Meili. 8°. 4 n. Musikbeil. 3 S. ℳ 0,80.

Gry, Léon. Le magnificat. Saint-Brieuc, R. Prud'homme. 8°. 12 p.
[Extr. du Compte rendu général du congrès marial de Guingamp.]

Guetta, P. Dalle antiche norme e dalle nuove, considerazione sull'arte del canto. Milano, Ricordi. 106+XIII p. fr. 2,50.

Gusinde, A.* Übungsschule f. musikal. Gehörbildg. s. Abschnitt VI unter Handbücher der Musiklehre.

Haller, M. Vade-mecum para la enseñanza del canto. Método completo de canto y de música elemental . . traducido al castellano . . . . por Dan. Sola. Ratisbona. Regensburg, Pustet. 8°. VIII, 151 S. ℳ 1,20.

Handbuch, liturgisches, f. evangel. Küster. Halle ('10), Buchh. des Waisenhauses. Lex. 8°. 38 S. ℳ 0,80.

Haslam, W. E. Style in singing. New York, G. Schirmer. 8°. IX, 104 p. $ 1,50.

Hawn, Henry Gaines. Diction for singers and composers. [New York] Publication department of the Hawn school. 8°. VIII, 172 p. $ 2.

Hirsch. Die Choralreform unter Papst Pius X s. Abschnitt III.

Hohnberg, Olof. Lårokurs i skolsång. Förra. Stockholm, P. A. Norstedt & Söner. 40 öre.

Hymnal, the, published in 1895 and revised in 1911 by authority of the General Assembly of the Presbyterian Church in the United States of Amerika. Philadelphia, Presb. Bd. of Publication and Sabbath — sch. Work. 8°. 23+647+47 p. $ 1.

Isnardon, Jacques. Le chant théâtral. Paris, M. Vieu et Jane Vieu. 8°. IX, 170 p. avec portr., fig. et musique. fr. 15.

Jennings, Herbert. Voice and its natural development. London, G. Allen. 8°. XVI, 220 p. illus. 3 s. 6 d.

Johner, Dominicus. Die Psalmodie nach der Vaticana. Regensburg, Pustet. 8°. ℳ 0,70.

Klein, J. B. Der Chorgesang der Kartäuser in Theorie und Praxis unter besond. Berücksichtg. der deutschen Kartausen. II. Teil. Dissertation. Berlin ('10). 8°. 54 S. u. 1 Musikbeil.

Konkordanz z. Gesangbuch f. die evang.-luth. Landeskirche des Königr. Sachsen. Hrsg. v. der niedererzgebirg. Prediger-Konferenz. 2. verm. u. verb. Aufl. Gautzsch bei Leipzig, Formular-Verlag Neufriedstein. 8°. VII, 344 S. Geb. ℳ 6.

Kunstgesang, der deutsche, seine Leiden u. der Weg zur Heilung. Eine Lehrschrift f. Schüler wie f. Lehrer über die einzige Art, singen zu lernen. Verfasser: die Direktion der deutschen Kunstgesangschule in Stuttgart. Stuttgart ('10), Sulze & Galler. Lex. 8°. ℳ 2,50.

Kwartin, B. Fragen u. Aufgaben f. Sänger. Wien, Universal-Edition. gr. 8°. ℳ 0,35.

Kwartin, B. Prinzipien f. Stimmenbildg. u. Gesang. 2., unveränd. Aufl. Wien, ebenda. Lex. 8°. 167 S. m. 10 [9 farb.] Taf. ℳ 3,50.

Kyriale seu ordinarium missae. Die steh. Meßgesänge des Graduale rom. nach d. vatikan. Ausg. m. deutscher Übersetzung der Rubriken u. Texte. Regensburg, Pustet. gr. 8°. III, 151 S. ℳ 0,90.

Kyriale seu ordinarium missae juxta edit. vaticanam. Mechliniae, Dessain. 16°. VI, 154+32 p. fr. 0,50.

Kyriale seu ordinarium missae cui accedunt missa pro defunctis et toni communes missae, juxta editionem vaticanam. Mechliniae, ebenda. 12°. VIII, 125+22 p. fr. 0,75.

Lehmann, Lilli. Mon art du chant ..... Traduction française de Mlle Naegely. Paris, Rouart-Lerolle et Cie. fr. 10.

Linekar, T. J. A masonic musical service book. London, Reeves. gr. 8°. 1 s. 6 d.

Lovell, Arth. Beauty of tone in speech and song. 2nd edit. London, Simpkin. 8°. 90 p. 1 s.

Magrini, Gust. Corso completo di musica vocale ad uso delle scuole normali. Torino, Paravia e C. 8°. 144 p. L. 3.

Manderscheid, Paul.* Der traditionelle Choral. Sein Vortrag u. seine Begleitg. Düsseldorf, Schwann. gr. 8°. VII, 80 S. ℳ 1.

Marage. Petit manuel de physiologie de la voix. Paris, l'auteur, 19, rue Cambon. 8°. 204 p. fr. 10.

Meissner, Rich. Notensingen auf d. Unterstufe. Ein neuer Weg zum alten Ziele. 2. Heft. Ergänzungsheft f. 3. u. 4. Schuljahr. Ausg. f. die Hand des Lehrers. Leipzig, Hesse. 8°. 64 S. ℳ 0,35.
[Dasselbe. Ausgabe f. die Hand des Schülers. Ebenda. ℳ 0,25.]

Messmer, Osk. Die Tonwortmethode v. Carl Eitz. Ein Versuch ihrer psycholog. Begründg. Würzburg, R. Banger Nachf. gr. 8°. XI, 98 S. ℳ 2,40.

Miller, Frank Ebenezer. ... The voice, its production, care and preservation. With a note by Gustav Kobbé. [2d ed.] New York ('10), G. Schirmer. 8°. VII, 196 p. illus.

Mioni, Ugo. La sacra liturgia: sue origini, suo significato, suo stato attuale. Studio storico-critico. Vol. I. Torino, tip. P. Marietti. 16°. 431 p.
[Collezione Pietro Marietti, nº 371.]

Missale romanum, ex decreto ss. Concilii Tridentini restitutum, S. Pii V Pontificis Maximi jussu editum, Clementis VIII, Urbani VIII et Leonis XIII auctoritate recognitum. Accuratissima editio, novis missis ex indulto apostolico concessis aucta. Tours, Mame et fils. 4°. 831—LII p. avec plain-chant.

Mitterer, J. Praktischer Leitfaden f. den Unterricht im römischen Choralgesange. Vornehmlich z. Gebrauche in kirchl. Seminarien u. f. den Selbstunterricht. 2. umgearb. Aufl. Regensburg, Coppenrath. 8°. VIII, 168 S. ℳ 1,40.

Mocquereau, Andrea. Contro la *pausa correpta*. Roma ('10), Desclée e C. 8°. 56 p.
[Estr. Rassegna gregoriana.]

Monici, A. Delle regole più essenziali per imparare a cantare secondo un vecchio autore. Torino, f.lli Bocca. 8°. 10 p.
[Estr. Rivista mus. italiana.]

Monroe, L. B. Physical and vocal training, for school use and private instruction. New York, Werner & Co. 8°. VIII, 112 p. il. $ 1.

Müller, H. J. Lehrbuch des Gesangunterrichtes in der Volksschule u. in den untern Klassen d. höhern Lehranstalten, zugleich Kommentar zu des Verf. „Gesangbuch f. Schule u. Haus". 2. verm. u. verb. Aufl. Aachen, Jacobi & Co. 8°. X, 152 S. m. Fig. ℳ 2.

Müller-Söllner. Wegweiser zum Kunstgesang. Darmstadt, A. Bergstraesser in Komm. Lex. 8°. 36 S. u. Notenanh. 19 S. ℳ 2,50.

Neuert, Fritz. ABC-Büchlein f. das Notensingen. Eine leichtfaßl. Einführg. in die Notenschrift u. das Notensingen. Für Volks- u. Mittelschulen. Weinheim, Ackermann. 8°. 31 S. ℳ 0,40.

Nodermann, Preben. Studier i svensk hymnologi. 8°. Sydsvenska bok- och musikförlaget. 10 Kr.

Nusbaum, Louis. Songs for the schools. [Rev. ed.] Philadelphia, Pa. gr. 8°. 64 p.

Officium pro defunctis cum missa et absolutione nec non exsequiarum ordine cum cantu restituto jussu S. S. D. N. Pii papae X. Edit. secunda Ratisbonensis juxta vaticanam. Regensburg, Pustet. 8°. 95 S. ℳ 0,60.

Ottolenghi, A. Canto gregoriano, con prefazione di Salvatore Gallotti. Milano, Hoepli. 16°. XVI, 119 p. L. 2.
[Manuali Hoepli — Serie speziale.]

Parisotti, Luigi. A treatise on speaking and singing according to the principles of the old Italian school. New York and London, Boosey & co. 8°. 171 p. $ 2.

Paul, Theod. System. Sprech- u. Gesangstonbildg. Kleine Ausg. 2. verm. Aufl. m. 65 Uebungstaf. Breslau, Handel. ℳ 1.
[Uebungstafeln allein ℳ 0,25.]

Peroni, A. Parte teorica per il corso di canto nelle scuole normali del regno. Pesaro ('10).
[Ohne Verlagsangabe angezeigt u. besprochen in Riv. musicale ital. XVIII, 454.]

Price, Carl F. The music and hymnody of the Methodist hymnal. New York, Eaton & M. 8°. 296 p., facsims. $ 1,25.

Pulvermacher, Benno. Die Schule der Gesangsregister als Grundlage der Tonbildg. Die Gesangsregister. Die Gesangsaussprache. Die Gesangstechnik. Die Gesangsverzierungen. 350 Tonstudien u. 48 Solfeggien. Leipzig, Kahnt Nachf. Lex. 8°. XII, 284 S. ℳ 6.

Queling, Thdr. Der Gesangunterricht in Volks- u. Mittelschulen, höheren Knaben- u. Mädchenschulen nach der in der Seminarschule zu Paderborn seit viel. Jahren befolgt. analyt.-synthet. oder Normallieder-Methode. Für Lehrer, Schüler und Schülerinnen der Seminare u. Lyceen m. ausführl. Lehrgang u. Stoffverteilungsplan f. die einzelnen Stufen, zahlr., die Methode veranschaul. Lehrproben u. kurzgefaßter Gesanglehre hrsg. Leipzig, Hofmeister. 8°. X, 153 S. Geb. ℳ 3.

Randall, Mallinson. The choirmaster's guide to the selection of hymns and anthems for the services of the church; with an introd. by G. R. van de Water. Rev. ed. New York, Gray Co. 8°. 119 p. $ 1.

Rensing, G. Zur planmäßigen Pflege des kirchl. Volksgesanges s. Abschnitt IX.

Richter, Elise. Wie wir sprechen. Sechs volkstümliche Vorträge. Mit 20 Figuren im Text. [Aus Natur und Geisteswelt. 354. Bd.] Leipzig, Teubner. 8°. ℳ 1.

Rutkowski, Zenobius. Gesang u. Musik in der Elementarschule. [Polnisch.] Warschau ('10), Gebethner & Wolff.
[Angezeigt in der Zeitschr. d. I. M. G. XIII, 41.]

Rutz, Ottmar.* Musik, Wort u. Körper als Gemütsausdruck. Mit e. Bilderanhang. (35 Taf.) Leipzig, Breitkopf & Härtel. gr. 8°. XVIII, 741 S. ℳ 12.

Sanchez-Torras, Enrique. Stagno, Gasparre, Massini, las tres grandes escuelas del canto moderno: conferencia. Madrid, Hijos de M. G. Hernàndez. 8°. 77 p.

Schering, A. Musikal. Bildg. u. Erziehung z. Hören s. Abschnitt IX.

Sering, F. W. Die Volkslieder des Normal-Lehrplans f. die Elementarschulen v. Elsaß-Lothringen in systemat. Ordnung. 35. Aufl. Straßburg, Bull. 8°. 28 S. ℳ 0,25.

Smith, Eleanor. The special third book of vocal music. New York, Silver, Burdett. 8°. 176 p. 50 c.

Sydow, E. Der Pastor als Liturg. Ästhetisch-liturg. Betrachtgn. Gütersloh, Bertelsmann. 8°. 59 S. ℳ 1,20.

Texte, kleine, f. theolog. u. philolog. Vorlesgn. u. Übgn. Hrsg. v. Hans Lietzmann. Bonn, Marcus & Weber. 8°.
70. 75 Liturg. Texte. VII. VIII. Die preußische Agende. Die sächsische Agende. Im Auszug hrsg. v. Hans Lietzmann. 42 S. u. 32 S. Je ℳ 0,80.

Thurwanger, Camille. Musical diction; an orthologic method for acquiring a perfect pronunciation in the speaking and especially in the singing of the French language, for the special use of English-speaking people. [Boston, C. Thurwanger.] 8°. IV, 106 p. $ 2,25.

Tree, Charles. How to acquire ease of voice production. The preservation of the voice. London, J. Williams ltd.; New York, The Boston music co. gr. 8° 61 p. por. 75 c.

Tree, Charles. How to acquire ease of voice production; how to assure the preservation of the voice. Boston, Mass., The Boston music co. 8°. 50 p. illus. 75 c.

Trotter, T. H. Yorke. Ear-training and sight-singing gradus. Grade I. London, Bosworth & Co. 11 p. 9 d.

Wallnöfer, [Ad.] Resonanztonlehre. Berlin. Verlag Dreililien. 29×12 cm. 63+19 S. Notenbeil. ℳ 4.

Waltz, Hermann. Entwurf zu einer systemat. Durchführg. des Musikdiktats. (Unter Berücksichtg. der Regierungsvorschriften f. höhere Mädchenschulen.) Krefeld ('10), Schuckert. 8°. ℳ 1,20.

Ward, W. The throat in its relation to singing. London, Reeves.

Weber-Bell, S. Kritische Rundschau üb. gesangspädagog. Fragen. s. Abschnitt IX.

Weinmann, Karl. Kyriale. Auszug aus der editio vaticana, m. Choralnoten, Violinschlüssel, geeigneter Transposition, Übersetzg. der Texte u. Rubriken hrsg. Regensburg, Pustet. 8°. IV, 108 S. ℳ 0,70.

White, W. A. Harmony and ear-training s. Abschnitt VI.

Wirz, Georg. Neue Wege u. Ziele f. die Weiterentwicklung der Sing- u. Sprechstimme. Auf Grund wissenschaftl. Versuche m. Lauten. Leipzig, Breitkopf & Härtel. gr. 8°. 81 S. ℳ 2,50.

Witaschewsky, N. Der Chorgesangunterricht in den Schulen. Leitfaden für d. Hand des Lehrers. [Russ. Text.] Moskau, Jurgenson. R. 1,50.

Wright, Herbert. Hints for choir-members. Grange-over-Sands, H. Wright. 6 p. 2 d.

Zanten, Cornelie van.* Bel-canto des Wortes. Lehre der Stimmbeherrschg. durch das Wort. Theoret. Einführg. in die Gesangskunst m. systemat. Sprech- u. Gesangsübgn. zu ihrer Praxis. Mit zahlr. Abbildgn. Berlin-Groß-Lichterfelde, Vieweg. Lex. 8°. XIV, 287 S. [S. 177—Schluß Notenbeispiele.] ℳ 7,50.

Zehrfeld, O. Wegweiser f. den Gesangunterricht. Ergänzungsheft zu der Gesangschule desselben Verf. Löbau, J. G. Walde. gr. 8°. 31 S. m. 1 Abbildg. ℳ 0,60.

VIII.

Besondere Musiklehre: Instrumente.

Auch Instrumentenbau und Instrumentationslehre.

(Praktische Schul- und Übungswerke ausgeschlossen.)

Analysis and interpretation of eighteen violin compositions, by American teachers. [Chicago] The Violinist publishing co. gr. 8°. 68 p. illus. 90 c.

Bellairs, R.-H. Les éléments de la technique du piano arrangés sur une base rythmique. Paris, Enoch et Cie. fr. 3.

Berthelé, Jos. Archives campanaires, de Picardie. Abbeville, impr. F. Paillart. 8°. 489 p. avec planches.

[Mémoires de la société d'émulation d'Abbeville, t. 23 de la collection; 4e série; t. 7. Ire partie.]

Berthoud, Eugène. Das kunstgerechte Studium d. Geigenspiels. (In deutscher, französ. u. engl. Sprache.) Edition Steingräber No. 1937. Leipzig ('12), Steingräber. Lex. 8°. 32 S. ℳ 3.

Biehle, Joh.* Theorie der pneumatischen Orgeltraktur u. die Stellg. des Spieltisches. (S.-A. aus Sammelband d. I. M. G. XIII.) Leipzig, Breitkopf & Härtel. gr. 8°. 37 S. m. 3 Abbildgn. u. 2 Taf. ℳ 1,20.

Bowman, Edward M. Master lessons in pianoforte playing. Philadelphia, Th. Presser co. 8°. 151 p. il. $ 1.

Brower, Harriette. The art of the pianist; technic and poetry in piano playing, for teacher and student. New York, C. Fischer. 8°. VII, IX, 3+209 p. pls. $ 1,25.

Busse, H. Ueber kirchliches Orgelspiel. Vortrag. (S.-A. aus der „Orgel".) Bremen, Schweers & Haake. 8°. ℳ 0,50.

Caland, El. Die Deppe'sche Lehre des Klavierspiels. Ins Russ. übersetzt v. L. Suschkoff. Riga, Selbstverlag. R. 1.

Clappé, Arthur A. The wind-band and its instruments; their history, construction, acoustics, technique and combination, for bandmasters, bandsmen, students and the general reader. New York, H. Holt. 8°. XIV, 208 p. illus. $ 1,50.

Davidsohn, Heinrich. Das Staccato u. die Bebung auf der Geige im Lichte der Theorie Dr. Steinhausens über Zitterbewegungen in der instrumental. Technik. (S.-A. aus „Musikpädagog. Blätter" 1911, No. 6, 7.) Danzig, Lau in Komm. 8°. ℳ 0,60.

Felis, Paolo. Praktischer Führer f. jeden Violinisten m. Anhg. über die Klaviertechnik. Berlin-Schöneberg, Musikverl. „Neue Reform". 8°. ℳ 1.

Gandolfi, Ricc. Appunti intorno al pianoforte, compilati ad uso delle scuole del r. istituto musicale L. Cherubini di Firenze. 3a ed. Firenze, tip. Galletti e Cocci. 8°. 31 p. 70 c.

Gittings, J. H. A new musical truth. (Dedicated to the pianistic world.) Pittsburgh, Pa; U. S. A. 8 p.

Greilsamer, Lucien. L'hygiène du violon, de l'alto et du violoncelle. Conseils pratiques sur l'acquisition, l'entretien, le réglage, la conservation des instruments à archet. Paris ('10), Delagrave. 8°. 128 p. avec 50 fig. et 4 planches. fr. 3.

Grosriez, Ch. du. Petit traité usuel d'orchestration. Paris, Gallet. fr. 2.

Grossmann, Max. Kritische Übersicht über Neuergn.u. Streitfragen i.Geigenbau i.J. 1910. (S.-A. aus der „Deutschen Instrumentenbau-Ztg.) Berlin-Schöneberg, Euting. 8°. ℳ 0,30.

Herz, Norb. Theorie der transponierenden Musikinstrumente. Wien, Deuticke. gr. 8°. III, 89 S. ℳ 2.

Higginson, W. J. The Higginson easy 3-finger method of touch typing, which requires neither memorizing the arrangement of the keys nor the use of the little fingers on the character keys. Middletwon, Ct., W. J. Higginson. 16°. 3+43 p. 75 c.

Hosroew, A. Das Pedal beim Klavier. Seine Bedeutung u. Anwendung in der Praxis. [Russ. Text.] Tiflis, Selbstverlag. 8°. XVI, 6 S. 40 Kop.

Jockisch, Rhold. Violine u. Violinspiel. 2. Aufl. Mit 19 Abbildgn. u. zahlr. Notenbeisp. Leipzig, J. J. Weber. kl. 8°. VIII, 144 S. Geb. ℳ 2,50.

Karg-Elert, Sigfr. Die Kunst des Registrierens. Ein Hand- und Nachschlagebuch f. Spieler aller Harmoniumsysteme. Op. 91. I. Tl. Das Druckluftsystem. Lieferg. 1—4. Berlin, C. Simon. Je ℳ 1,60.

Kling, Henri. Transposition; a practical and authoritative guide for all instruments, with special reference to the clarinet, cornet, trumpet, French horn and piano-forte; tr. from the original German ed. and augm. by Gustav Saenger. New York, Fischer. 4°. 2+44 p. il. $ 3.

Kling, H. Le cor de chasse. Torino, fratelli Bocca. 8°. 44 p.
[Estr. Rivista music. italiana.]

Kothe-Walter. Kleine Orgelbaulehre zum Gebrauche in Lehrerseminarien u. Organistenschulen. 7., verm. u. verb. Aufl. Leobschütz, Kothes Erben.

Kürth, Walter. Die hausindustrielle Fabrikation kleinerer musikal. Instrumente im Vogtland u. in Oberbayern. Dissertation. Leipzig ('10).

Laurendeau, Louis Phil. The practical band arranger; a system. guide for thorough self-instruction. New York, C. Fischer. gr. 8°. III, 65 p. il. $ 1,25.

[Lyon & Healy.] Rare old violins s. Abschnitt I.

Lessmann, J. I. Über Violinunterricht. II. Individualität in der Violin-Technik. [Russ. Text.] St. Petersburg, Selbstverlag. 8°. 26 S. 40 Kop.

Lewis, Walter & Thomas Lewis. Modern organ building. London, Reeves. 155 p.+3 appendices. 7 s. 6 d.

Locher, Carl.* Die Orgel-Register u. ihre Klangfarben, sowie die damit verwandten akustischen Erscheinungen u. wirksamen Mischungen. Ein Nachschlagebuch f. Organisten, Physiker u. Physiologen. 4., stark verm. Aufl. Mit Berücksicht. der modernen Anlagen u. Spielhilfen. Bern ('12), E. Baumgart. gr. 8°. XVI, 181 S. m. Bildn. ℳ 3,50.

Lombard, N. C. The trumpeter's manual, for the use of trumpeters in the military and naval forces of the United States. 2d ed. Boston, Lombard Co. qu. 8°. 135 p. $ 1,50.

Lorenzi, Gior. L'arpa diatonica e l'arpa cromatica. Firenze, tip. Domenicana. 8°. 8 p.

Macrory, Edmund. Notes on the temple organ. London, Bell & Sons. 71 p. 2 s. 6 d.

Matthay, Tob. L'arte del tocco nel suonare il pianoforte. Tradus. dall' inglese di Maria Bonetti. Torino, frat. Bocca. 8°. VIII, 139 p. L. 2,50.

Matthay, Tobias. Some commentaries on the teaching of pianoforte technique. London, Longmans. 8°. 1 s. 6 d.

Moszkowski, A. Das Pianola s. Abschnitt IX.

Oehlerking, H. Das Harmonium. (S.-A. aus der „Orgel".) Bremen, Schweers & Haake. 8°. ℳ 0,40.

Palme, Rudolph. The first months in pianoforte instruction; an outline of the essentials of the material to be given by teachers in teaching the most elementary lessons; ed., arranged and adapted to American teaching needs, by experienced teachers. English translation by F. S. Law. Philadelphia, Presser co. 8°. XI, 74 p. il. 60 c.

Pembaur d. J., Jos.* Von der Poesie des Klavierspiels. München, Wunderhorn-Verlag. Lex. 8°. VIII, 46 S. ℳ 2,50.

Pfefferkorn, Otto Wilhelm Gottholdt. Pianistic hints. Gainesville, Ga., The Brenan publishing co. 8°. 34 p.

Reddie, Ch. F. Pianoforte playing. London, J. Williams. XI, 113 p. 3 s.

Rein, B. Anschauungstafel f. den Glockenguß, unter besond. Berücksichtigg. v. Schillers Lied v. der Glocke. 4. Aufl. Gotha ('10), Perthes. 68,5×95,5 cm. (Text 4 S. gr. 8°.) ℳ 3.

Renger-Patzsch, Rob. Das klaviertechnische Problem auf physiologischer Grundlage. (Reformbestrebgn. moderner Klavierpädagogen.) Leipzig, Hesse. gr. 8°. 13 S. ℳ 0,40.

Rey-Pailhade, E. de. Essai sur la musique..... les instruments de musique s. Abschnitt IX.

Richards, Henry W. The organ accompaniment of the church services; a practical guide for the student. Boston, Mass., The Boston music co. G. Schirmer. 8°. VIII, 187 p. $ 1,50.

Riemann, Ludw.* Das Wesen des Klavierklanges u. seine Beziehgn. zum Anschlag. Eine akustisch-ästhet. Untersuchg. f. Unterricht u. Haus dargeboten. Leipzig, Breitkopf & Härtel. gr. 8°. VIII, 279 S. m. 120 Abbildgn. ℳ 6.

Riomet, L. B. Les cloches du canton d'Oulchy-le-Château. Meulan ('10), A. Réty. 8°. 111 p. [Epigraphie campanaire de l'Aisne.]

Ritschl, Alex.* Die Anschlagsbewegungen beim Klavierspiel. Auf Grund physiologisch-mechan. Untersuchgn. unter Berücksichtg. techn. u. pädagog. Fragen sowie durch das Klavierspiel hervorgerufener Erkrankungen allgemeinverständl. dargest. Berlin-Groß-Lichterfelde, Vieweg. 8°. VII, 131 S. mit 1 anatom. Titelbild u. 66 Fig. im Text. ℳ 3,50.

Rosengren, C. G. Den praktiska pianovården. 8°. Stockholm, Sandbergs bokhandel. 1 Kr.

Rowley, Daisy Woodruff. Nine hundred model lessons for piano teachers. Birmingham, Ala., Dispatch printing co. gr. 8°. 316 p. $ 10.

Rupp, I. F. E. Die elsässisch-neudeutsche Orgelform. (S.-A. aus der „Orgel".) Bremen, Schweers & Haake. 8°. ℳ 0,40.

Smith, Hermann. The making of sound in the organ and in the orchestra s. Abschnitt VI.

Teuchert, Emil, u. Erh. Walt. Haupt.* Musik-Instrumente in Wort u. Bild. Zusammengestellt, bearb. u. hrsg. in 3 Tln. 2. Tl. Holzblasinstrumente. Leipzig, Breitkopf & Härtel. gr. 8°. VII, 100 S. m. 22 Abbildgn. u. 5 Tab. ℳ 2. [Dasselbe.] 3. Tl. Messingblas- u. Schlaginstrumente. Mit 85 Abbildgn., einer Orgeltabulatur u. 5 Tab. Leipzig, ebenda. gr. 8°. VIII, 216 S. ℳ 4.

Tideboehl, O. von. Die Schule des Violinspiels u. ihre Bedeutung für den Spieler, den Komponisten u. Paedagogen. [Russ. Text.] St. Petersburg, Selbstverlag. kl. 8°. 68 S. 60 Kop.

Townsend, William. Modern piano-teaching. Leipzig, Bosworth & Co. 8°. ℳ 3.

Weigl, B. Handbuch der Violoncell-Literatur s. Abschnitt I.

Winn, Edith Lynwood. Representative violin solos and how to play them ... Book I. New York, C. Fischer. 8°. $ 1.

Woodhouse, G. The artist at the piano. London, Reeves. 8°. 1 s. 6 d.

— s. a. Abschnitt III: Alexeieff, Altenburg, Bricqueville, Dolge, Flood, Grossi, Kraus figlio, Krehbiel, Ruta, Wantzloeben, Warnecke.

IX.

Ästhetik. Belletristik. Kritik. Psychologisches. Autorrechte.

Agabiti, Aug. La musica e l'occultismo. Roma, tip. E. Voghera. 8°. 23 p.
[Estr. Ultra, 1910.]

Allfeld, Phil. Kommentar zu den Gesetzen vom 19. VI. 1901, betr. das Urheberrecht an Werken der Literatur u. der Tonkunst u. über das Verlagsrecht. Nachtrag. München, Beck. 8°. 26 S. ℳ 0,25.

Amable, T. La danse et la gymnastique esthétique. Exercices méthodiques. Théories. 2e édit. 1er volume. Dijon, impr. L. Marchal. (Guy, 35, rue Chabot-Charny, dépositaire.) 8°. 194 p. avec grav.

Angelini, G. Fr. Le attuali condizioni della musica italiana. Spoleto, tip. Panetto e Petrelli. 8°. 21 p.

Binding, Rud. G. Die Geige. Vier Novellen. Leipzig, Insel-Verlag. 8°. 207 S. ℳ 3.

Bordeaux, H. La vie au théâtre. 2e série: 1910—11. Paris, Plon-Nourrit et Cie. kl. 8°. 480 p. fr. 3,50.

Boschot, Adolphe. Carnet d'art. Paris, Bloud.

Boughton, Rutland and **R. R. Buckley.** Music drama of the future. London, Reeves. 8°. 2 s.

Brandt-Caspari, Alfr. Lieder e. Musikers. Gedichte. Bonn, Georgi. 8°. 319 S. M. 3,50.

Breucq, (?). Qu'est-ce que le beau? Etude théorique de physiologie générale. Biarritz, impr. Soulé. 8°. 101 p. avec fig.

Britan, Halbert Hains. The philosophy of music; a comparative investigation into the principles of musical æsthetics. New York, London, Longmans, Green, and co. 8°. XIV, 252 p. 5 s.

Brust, F. Die Aesthetik der Musik in neueren Kunsttheorien und das Problem ihrer Allgemeingültigkeit. Dissertation. Straßburg ('10). 8°. 85 S.

Burgess, Harry. My musical pilgrimage: an unconventional survey of music and musicians. London, Simpkin. 8°. 162 p. 3 s. 6 d.

Busoni, Ferruccio B. Sketch of a new esthetic of music; tr. from the German by Th. Baker. New York, G. Schirmer. 8°. 45 p. 75 c.

Campa, Gustavo E. Criticas musicales. Paris, Ollendorff. 8°. XII, 352 p.

Combarieu, Jules.* La musique, ses lois, son évolution. Édition revue et corrigée. Neuvième mille. Paris, Flammarion. 8°. 348 p. fr. 3,50.

Courtier, Jules. Questionnaire sur la mémoire musicale. Paris, Institut général psychologique, 14, rue de Condé. 8°. 6 p.

Cox, Alethea Crawford, and **Aline Chapin.** Imaginary biographical letters from great masters of music to young people; a series of fanciful messages from the bestknown composers of the past to the young people of the present. Philadelphia, Theodore Presser co. 8°. 223 p. illus. $ 1.25.

Craig, E. G. On the art of the theatre. London, Heinemann. 4°. 314 p. 6 s.

501 **Curiosità** musicale: raccolta di piacevoli racconti, aneddoti, nascita, morte, nome ed opere dei più illustri musicisti antichi e moderni, nome ed epoche di inventori, riformatori, ecc. Firenze, Lapini. 16°. 156 p. L. 1,50.

Daehne, Paul. Heroen im Negligé. Fürsten u. Genies in Weimar u. Bayreuth. Ergötzliche Schattenrisse. Halle, Hendel. 8°. XV, 351 S. ℳ 3.

Dahlsheimer, A. Die Uebertragung des Urheberrechts. (Ein Beitrag z. Lehre v. der Uebertrag. des Urheberrechts überhaupt u. nach d. Reichsgesetz betr. das Urheberr. an Werken der Lit. u. Tonkunst vom 19. Juni 1901 im besonderen.) Dissertation. Würzburg ('10). 8°. X, 106 S.

Dauriac, Lionel. Enquête sur la mémoire tonale. Mayenne, impr. C. Colin. Paris ('10), au siège de la société, 14, rue de Condé. 8°. 4 p.
[Institut général psychologique, reconnu d'utilité publique.]

Decsey, Ernst. Du liebes Wien. Musikanten-Roman. 16.—18. Tausend. Berlin, Schuster & Loeffler. ℳ 5.

Dupré, Ernest, et **Marcel Nathan**: Le langage musical. Etude medico-psychologique. Préface de Charles Malherbe. Paris, Alcan. 8°. VII, 202 p. fr. 3,75.
[Bibliothèque de philosophie contemporaine.]

Dussauze, H. Les règles esthétiques et les Lois du sentiment (thèse). Montauban, Impr. coopérative, 3, avenue Gambetta. kl. 8°. 543 p.

Engel, Max. Musik u. Moral. (Pädagog. Studien .... Hrsg. von L. Mittenzwey. Heft 194.) Leipzig, Siegismund & Volkening. gr. 8°. ℳ 0,60.
[Dasselbe Heft enthält noch: Lüttge, E. Lesebuch u. Leseunterricht im Kampf gegen die Schundliteratur.]

Epstein, Max. Das Theater als Geschäft. Berlin-Charlottenburg, Juncker. 8°. 212 S. ℳ 2.

Erlemann, Gust. Die Einheit im katholischen deutschen Kirchenliede s. Abschnitt VII.

Fabre d'Olivet. La musique expliquée comme science et comme art, et considérée dans ses rapports analogiques avec les mystères religieux, la mythologie ancienne et l'histoire de la terre. 2e édition. Paris ('10), Chacornac. 8°. 99 p. avec portr.

Fedeli, Ces. Il matrimonio e la musica: lettera alla signorina Bice Grocco. Pisa, tip. Mariotti. 8°. 22 p.
[Per le nozze Grocco-Cappa. Nur 54 Exemplare gedruckt.]

Friedrichs, K. Die Tonkunst als Bildungs- u. Erziehungsmittel. Programm. Lennep. 4°. 10 S.

Fuchs, Georg. Die Sezession in der dramatischen Kunst u. das Volksfestspiel. Mit e. Rückblick auf die Passion v. Oberammergau. München, G. Müller. 8°. VII, 103 S. m. 2 Taf.

Gascue, F. Ensayo de critica musical. San Sebastian. 8°. 68 p.

Gastoué, Amédée. La musique d'église. Etudes historiques, esthétiques et pratiques. Lyon, Janin frères. kl. 8°. 287 p. fr. 4.

Gastoué, Amédée. L'éducation musicale. Paris, Maison de la bonne presse, 5, rue Bayard. 8°. 104 p. avec musique.
[Bibliothèque du Noël.]

Giese, Fritz. Reform-Vorschläge, wie die Ausbildg. des Akademikers in der Kunst mehr gepflegt werden kann u. muß. Preisgekrönte Arbeit. [Archiv f. aktuelle Reform-Bewegung ... Heft 6.] Leipzig, Demme. gr. 8°. 39 S. ℳ 0,80.

Goy, Georges. Hommes et choses du P. L. M. Paris, Dewambez. 8°. 160 p.
[Angezeigt u. besprochen in S. I. M. No. 10.]

Gosling, H. F. Music and its aspects: essays. London, Drane. gr. 8°. 6 s.

Gregorio, Alfr. de. Natura del diritto del musicista sul libretto. Milano ('10), Vallardi. 8°. 14 p.
[Estr. Rivista di diritto commerciale.]

Griset, J. Prononciation et expressions musicales. Paris, H. Lemoine et Cie. fr. 1,50.

Hagemann, Carl. Moderne Bühnenkunst. 1. Bd. Regie. Die szen. Darstellg. 3. Aufl. Berlin ('12), Schuster & Loeffler. 8°. 407 S. m. 22 Fig. im Text u. auf 5 Taf. ℳ 5.

Hagen, Wilh. Feuerzauber. 4 Akte aus d. Leben e. Sängers. Bühnenbearbeitg. v. Jul. Beck. München, Hans Sachs-Verlag. 8°. 112 S. ℳ 2.

Hanow, Karl. Wer singt da? Ein Vogelbüchlein f. Spaziergänger. (Naturstudien f. Jedermann. Heft 9.) Godesberg, Naturwissenschaftl. Verlag. kl. 8°. 36 S. ℳ 0,20.

Hansen, Fritz. Das Urheber-, Verlags- u. Preßrecht für das gesamte Druckgewerbe. I. Tl.: Das Urheberrecht an Werken d. Literatur, der Tonkunst, d. bild. Künste u. der Photographie. Die internationalen Beziehgn. des Urheberrechts. Halle, Knapp. 8°. VIII, 149 S. ℳ 4,50.

Helbé. La boîte à musique, nouvelles. Paris Sansot et Cie. 8°. 352 p.

Hierse, G. Der Musikmeister. Handbuch f. die Musikmeister der deutschen Armee u. Marine u. f. Militärmusiker, die sich dazu vorbereiten wollen, nebst Auszug aus den Exerzier-Reglements, soweit sie den Dienst der Musikkorps u. Spielleute betr. Berlin, Parrhysius. gr. 8°. 268 u. 60 S. m. Fig. Geb. ℳ 4,50.

Hilbert, Werner. Die Musikaesthetik der Frühromantik. Fragment e. wissenschaftl. Arbeit. Als Mskr. gedr. Remscheid, G. Schmidt. 8°. V, IX, 163 S. m. 1 farb. Taf. Geb. ℳ 3.

Hoffmann, E. T. A. Musikal. Novellen. Eingeleitet u. hrsg. v. Edgar Istel. (Universal-Bibliothek. Nr. 5274.) Leipzig, Reclam. 16°. 120 S. ℳ 0,20.

Hollaender, Alexis. Musikalische Erziehung. Ein Vortrag. Berlin, Schlesinger. 8°. ℳ 0,50.

Howard, Walter. Eine ländliche Kunstgesangschule. 2. Aufl. Jena, Selbstverlag. Lex. 8°. 16 S. ℳ 0,30.

Jacobsohn, Fritz. Hans Gregor's komische Oper 1905—1911. Berlin, Oesterheld & Co. gr. 8°. 116 S. m. 1 Bildnis u. 8 Taf. Kart. ℳ 3.

Jöricke, Gerh.* Der evangelische Kirchenmusiker in Preußen als Organist, Kantor u. Musikpädagoge. Eine Sammlg. v. Gesetzen, Erlassen u. Entscheidgn. Magdeburg, Selbstverlag, Halberstädter Str. 25. [Heinrichshofen's Sort. in Komm.] gr. 8°. IX, 229 S. ℳ 2.

Katz, M. Die Schilderung des musikal. Eindrucks bei Schumann, Hoffmann u. Tieck. Dissertat. Gießen ('10). 8°. 55 S.

Kirchberger, Hans. Urheber- u. Verlagsrecht. Eine Sammlg. der einschläg. Gesetze, Verordngn. u. internat. Übereinkommen f. das literar. u. künstler. Urheberrecht, sowie f. das Verlagsrecht. Mit Sachregister. (Schweitzer's Textausgaben.) München, J. Schweitzer. kl. 8°. VII, 144 S. Geb. ℳ 2.

Klein, M. Die drei Zeitalter der Musik. Dresden, Pierson. 8°. 35 S. ℳ 1.

Kunstgesang, der deutsche, seine Leiden u. der Weg zur Heilung s. Abschnitt VII.

Kynast, Karl. Allgemeine Ästhetik m. e. werttheoret. u. psychologischen Voruntersuchg. u. e. Analyse des künstler. Schaffens. Leipzig-Gohlis ('10), Volger. 8°. X, 122 S. m. 3 Tab. ℳ 3.

Leroux, Gaston. The phantom of the opera. Indianapolis, Bobbs-Merrill. (London, Mills & B.) 8°. 357 p. il. $ 1,25.

Linde, Ernst. Probleme der Kunsterziehg. (Aus Schule u. Leben. Beitr. zur Pädagogik u. allgemeinen Bildg. Hrsg. v. Karl König. Heft 5.) Straßburg, F. Bull. 8°. VI, 98 S. ℳ 2.

Loewenfeld, Hans. Unser Opernrepertoire. Ein Vortrag. Leipzig, Rowohlt. 8°. 40 S. ℳ 1.

Manceri, Enr. Stalli corali in Sicilia. Roma, tip. Unione ed. 4°. 10 p.

Mayrhofer, Rob. Zur Theorie des Schönen. Neue Formuliergn. I. Grundprinzipien. II. Die Künste u. ihre Verbindung. III. Schlußfolgergn. f. die moderne Kunst. (R. Strauß.) Leipzig, Esseger. gr. 8°. 39 S. ℳ 1.

Moszkowski, Alex. Schultze u. Müller im Ring des Nibelungen. Humor. Skizzen. Neue Aufl. Berlin, A. Hofmann & Co. 8°. 100 S. m. Abbildgn. ℳ 1,50.

Moszkowski, Alex. Das Pianola. Ein Beitrag zur Kunstphilosophie. Berlin, Schlesinger. 8°. 30 S. ℳ 0,50.

Musatti, Alb. Il testo unico sul diritto d'autore e il teatro lirico. Milano, Vallardi. 8°. 5 p.
[Estr. Rivista di diritto commerciale.]

Niemann, Walter.* Die musikalische Renaissance des 19. Jahrh. Leipzig, Kahnt Nachf. 8°. 75 S. ℳ 1,50.

Noack, Vict. Der deutsche Arbeiter-Sängerbund. Eine Materialsammlg. des Bundes-Vorstandes. Berlin. Leipzig, A. Mehner in Komm. gr. 8°. 107 S. ℳ 0,75.

Nortal, Albert. La condamnation de Mignon. Essai de critique musicale. Préface de Jean Peyrot. Paris ('12), H. Falque. 8°. 236 p. fr. 3,50.

Pannier, Karl. Die Urheberrechtsgesetze an Werken der Literatur u. der Tonkunst, an Werken der bildenden Künste u. der Photographie . . . . . . nebst den wichtigsten Ausführungs- u. Ergänzungsbestimmgn. u. der revidierten Berner Übereinkunft. Textausg. m. kurzen Anmerkgn. u. Sachregister. 3., durch das Reichsgesetz vom 22. V. 1910 ergänzte Aufl. (Universal-Bibliothek. [Neue Aufl.] No. 4237.) Leipzig, Reclam. 16°. 128 S. ℳ 0,20.

Parker, Horatio William. . . . Music and public entertainment. Boston, Hall and Locke co. 8°. XXII, 391 p. illus.

Payer, Otto. Ottokar Ostrčil u. die tschechische Opernbühne unserer Tage. Prag ('12), Dürerverlag in Komm. kl. 8°. 30 S. m. 1 Bildnis. ℳ 1.

Penkert, Ant.* Kampf gegen musikal. Schundliteratur. I. Das Gassenlied. Eine Kritik. Leipzig, Breitkopf & Härtel. 8°. 83 S. ℳ 0,60.

Peterson-Berger, W. Svensk musikkultur. 8°. Stockholm, Ljus. Kr. 1.

Petit, A. Etude sur la convention de Berlin de 1908 pour la protection des œuvres littéraires et artistiques. Le point de vue littéraire (thèse). Paris, impr. Jardin. 8°. 131 p.

Petzl, Carl. Die Behandlung der literarisch-musikalischen Werke (Verbindungen von Schrift- u. Tonwerk) nach geltendem Recht. München, J. Schweitzer. gr. 8°. VII, 54 S. ℳ 1,60.

Picece, Luigi. Le teorie del diritto di proprietà: studio critico-ricostruttivo. S. Maria Capua Vetere, F. Cavotta. 8°. 24 p. L. 1.

Planer, Ernst. Moderne Bühnenkunst. Die künstler. u. prakt. Aufgaben, sowie die soziale Frage des Theaters. Arnsberg, J. Stahl. 8°. 52 S. ℳ 1.

Polko, E. von. Musickalische (!) märchen. Edit. by Mrs. Glazebrook. London, Macmillan. kl. 8°. 2 s; key; 2 s. 6 d.; phrase book, 6 d.

Powers, Minne Van Campen. The spirit of music; an allegory. [Grand Rapids, Mich., Shaw publishing co.] 8°. 70 p. 50 c.

Pratesi, L. Pergolesi e il suo più recente biografo s. Abschnitt V.

Raverot, Aug. De la musique, son origine, sa fonction. Saint-Etienne, Société de l'imprimerie Théolier.

[Angezeigt und besprochen in: La revue musicale XI, 478.]

Renault, Paulin. La chanson éducatrice. Lettre-préface de Théod. Botrel. Bruxelles, Société belge de librairie. 16°. V, 113 p. fr. 2.

Rensing, G. Zur planmäßigen Pflege des kirchl. Volksgesangs. 2. Aufl. Essen, Fredebeul & Koenen. Lex. 8°. 10 S. ℳ 0,10.

Rey-Pailhade, Emile de. Essai sur la musique & l'expression musicale et sur l'esthétique du son. — Les instruments de musique anciens et modernes. Etude historique, avec planches et dessins. Paris, Fischbacher. gr. 8°. 161 p.

Riemann, Hugo. Wie hören wir Musik? s. Max Hesse's ill. Katechismen Abschnitt VI.

Römer, Alwin. Die Amati der Nestelhoffs. Werdau, O. Meister. 8°. 170 S. ℳ 3.

Rutz, Ottmar. Musik, Wort und Körper als Gemütsausdruck s. Abschnitt VII.

Salis, P. N. v. Oberammergau und sein Passionsspiel. Erinnerungen u. Gedanken aus d. Spielzeit 1910. Mergentheim, Ohlinger. kl. 8°. 24 S. ℳ 0,30.

Salomon, Ludwig. Die geschichte einer geige, aus den erinnerungen e. alten schulmeisters; with „fragen", notes and vocab. by Rudolf Tombo. Boston, Heath. 8°. V, 88 p., por. 25 c.

Sayle, Charles. Private music. London, Simpkin. kl. 8°. 50 p. 1 s. 6 d.

Scaglia, Carlo. L'ambiente musicale italiano e le responsabilità dei conservatori di musica. Alessandria ('10), tip. cooperativa. gr. 8°. 32 p. 60 c.

Schauffler, Rob. Haven. The musical amateur; a book on the human side of music. Boston, Houghton Mifflin. 8°. IX, 266 p. $ 1,25.

Schering, Arnold.* Musikalische Bildung u. Erziehung z. musikal. Hören. (Wissenschaft u. Bildung. Einzeldarstellgn. aus allen Gebieten des Wissens. Hrsg. v. P. Herre. Bd. 85.) Leipzig, Quelle & Meyer. 8°. 160 S. ℳ 1.

Schlegel's, A. Wilh. Vorlesgn. üb. philosoph. Kunstlehre, m. erläuternden Bemerkgn. v. Karl Christian Frdr. Krause. Hrsg. v. Aug. Wünsche. Leipzig, Dieterich. gr. 8°. IV, 371 S. ℳ 5.

Schumann, Rob. Aphorismen. Hrsg. v. Ernst Ludw. Schellenberg. Weimar ('12), Kiepenheuer. 16°. 111 S. Geb. ℳ 1,50.

Schumann, Roberto. Consigli di giovani studiosi di musica. Per cura di Leandro Passagni. Torino, S.T.E.N. 16°. 40 p. L. 0,50.

Smith, Morgan Allen. Socialism in song; consisting of socialist hymns, songs, choruses and recitations. Original and selected. Commerce, Tex. 8°. 63 p. 25 c.

Söhle, Karl. Musikantengeschichten. 2 Bde. Leipzig, Staackmann. 8°. Je ℳ 2,50.

1. Musikanten (191 S.). — 2. Musikanten und Sonderlinge (187 S.).

Söhle, Karl. Der heilige Gral. Eine Musikantengeschichte. Leipzig, Staackmann. kl. 8°. 80 S. mit 1 Bildnis. ℳ 1.

Söhle, K., Rud. H. Bartsch. Wilh. Schmidtbonn. E. v. Wolzogen. Musikergeschichten. [Hausbücherei d. deutsch. Dichter-Gedächtnis-Stiftg. 38. Bd. Novellenbuch. 8. Bd.] Hamburg, Deutsche Dichter-Gedächtnis-Stiftg. kl. 8°. 159 S. Geb. ℳ 1.

Spiegel, W. Die Bedeutung der Musik für die griechische Erziehung im klassischen Altertum. Dissert. Erlangen ('10). 8°. 92 S.

Stainer, John. La musique dans ses rapports avec l'intelligence et les émotions. Traduction française par Louis Pennequin. Paris, Falque. 8°. 56 p. fr. 2.

Stanzel, Karl. Musikpsychologische Studien. 1. Heft. Der musikalische Standpunkt. Leipzig, Verlag für Literatur, Kunst u. Musik. 8°. 21 S.

Storck, Karl.* Musik-Politik. Beiträge zur Reform unseres Musiklebens. Stuttgart, Greiner & Pfeiffer. 8°. 210 S. ℳ 3.

Straeten, E. van der. The romance of the fiddle; the origin of the modern virtuoso and the adventures of his ancestors. With 32 full-page plates. London, Rebman. XVI, 315 p. 17 s. 6 d.

Strecker, Karl. Der Niedergang Berlins als Theaterstadt. Berlin, Schwetschke & Sohn. 8°. 56 S. ℳ 1.

Stromeyer, C. E. Unity in nature: an analogy between music and life. London, Sherratt & H. 8°. 600 p. 12 s. 6 d.

Süß, H. Die Uebertragung des Urheberrechts. Dissertation. Erlangen. 8°. V, 73 S.

Volksoper, die Wiener. Eine kunstpolit. Studie. Hrsg. v. der Vereinigg. der Wiener Schauspiel- u. Musikreferenten. Wien, Heller & Co. gr. 8°. 23 S. ℳ 0,40.

Wagenmann, J. H. E. Caruso u. das Problem d. Stimmbildg. s. Abschnitt V unter Caruso.

Wauwermans, P. Le droit d'auteur et les instruments de reproduction mécanique. Le droit d'adaptation phonographique en Belgique. Bruxelles, Misch et Thron. 8°. 60 p. fr. 2.

Weber-Bell, Susanne. Kritische Rundschau über gesangspädagog. Fragen. I. Serie. Planegg bei München, Wissenschaftl. Verlag. gr. 8°. 98 S. m. 2 Fig. ℳ 0,50.

Worringer, Wilh.* Abstraktion u. Einfühlung. Ein Beitrag zur Stilpsychologie. 3., um e. Anh. verm. Aufl. München, Piper & Co. gr. 8°. VII, 151 S. ℳ 3.

C. G. Naumann G. m. b. H., Leipzig


UNIVERSITY OF MICHIGAN
3 9015 05639 6354

